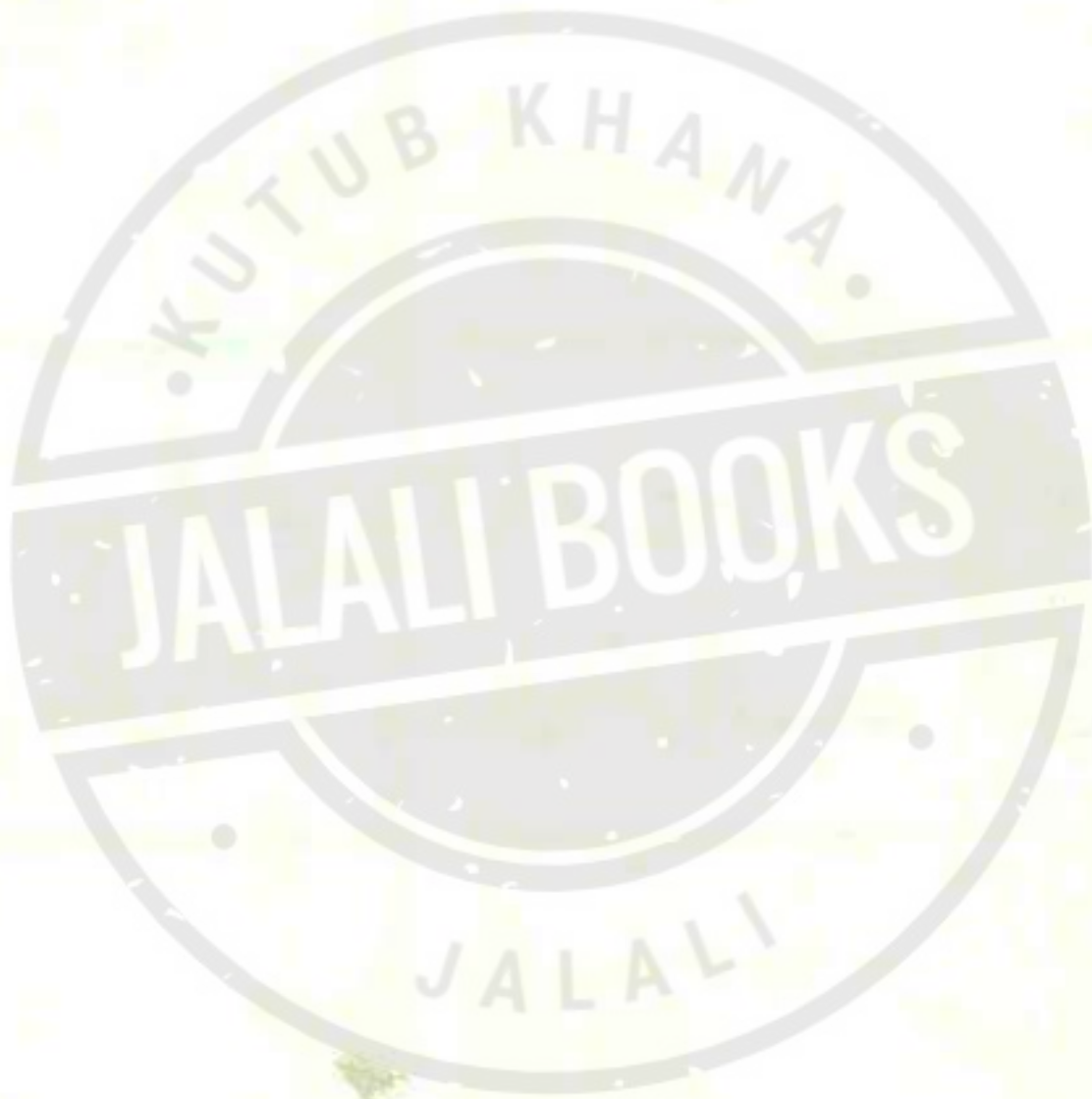
اردو تنقید کا سفر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں

ڈاکٹر تابش مہدی

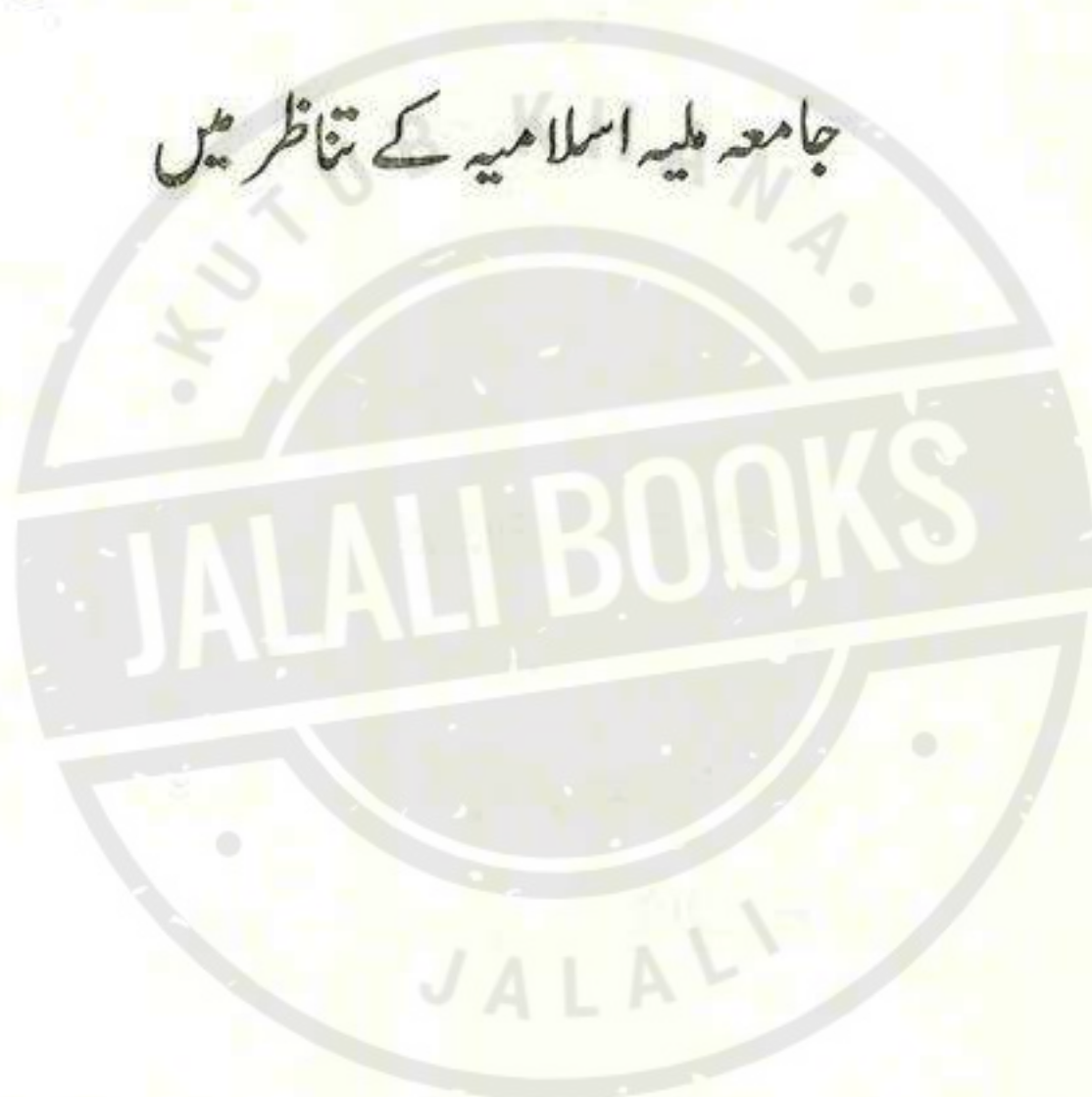
بسم اللہ الرحمن الرحیم

اُردو تنقید کا سفر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں

ڈاکٹر تابش مہدی

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی حکومت
اترپردیش لکھنؤ کے مالی اشتراک سے شائع ہوئی

اردو تنقید کا سفر

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں

ڈاکٹر تابش مہدی

نام کتاب : اُردو تنقید کا سفر (جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں)

مصنف : ڈاکٹر تابش مہدی

صفحات : ۳۲۰

سال اشاعت : ۱۹۹۹ء

تعداد اشاعت : ۵۰۰

کمپوزر : سی سی ایم، ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر،
نئی دہلی۔۲۵ فون: ۶۹۲۶۶۱۷

ناشر : ڈاکٹر تابش مہدی

قیمت : دو سو روپے -/Rs. 200

ملنے کے پتے:

۳۔ انجمن ترقی اردو ہند، اردو گھر، راؤز ایونیو، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۱

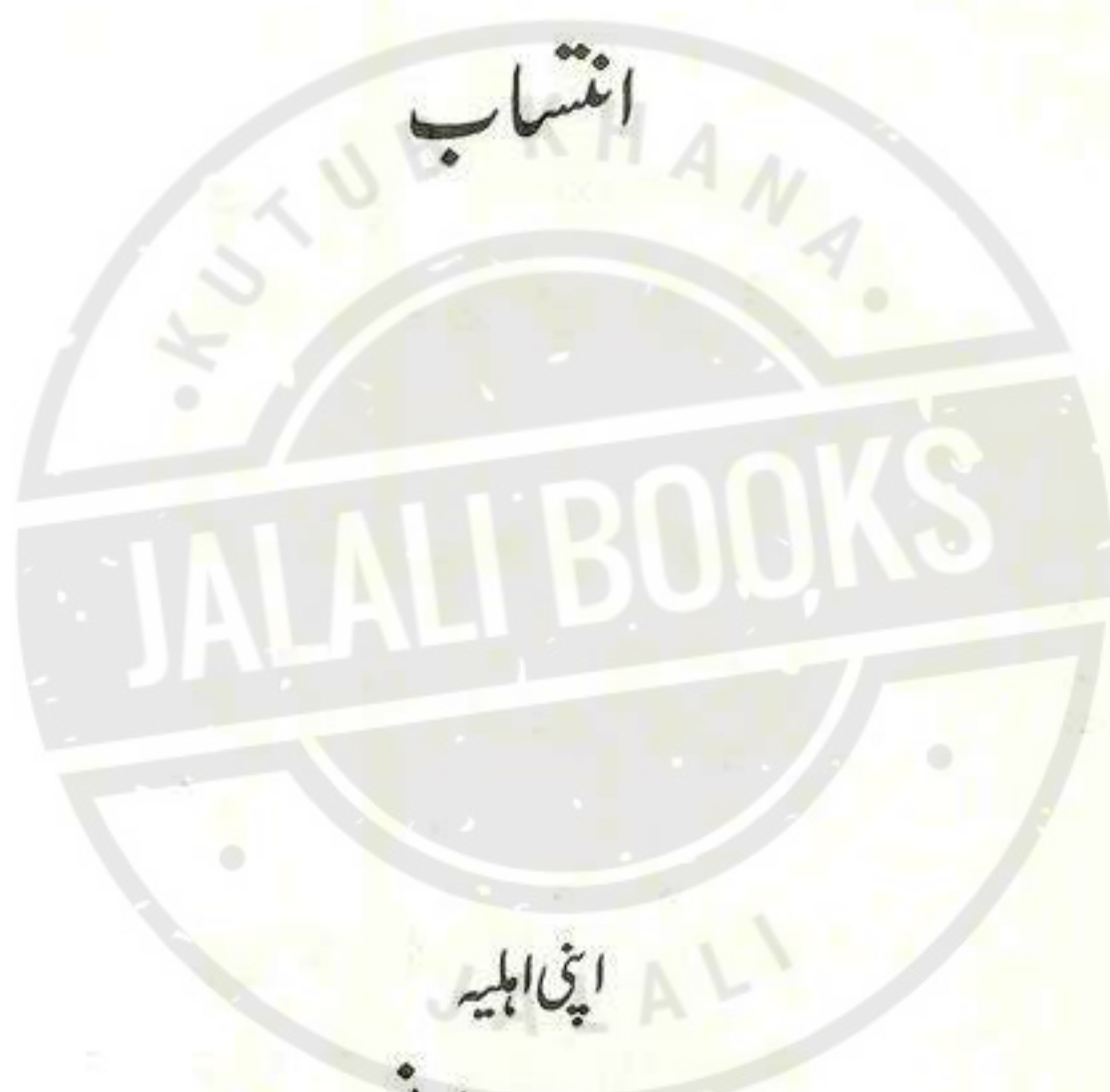
۵۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

۴۔ غالب اکیڈمی بستی نظام الدین، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۱۳

۲۔ مرکزی مکتبہ اسلامی، دعوت نگر، ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

۶۔ اسلامی ساہتیہ پرکاشن، ۱۵۲۵۔ سوئی والان، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

۱۔ بیت الراضیہ جی ۵۔اے۔ ابوالفضل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۲۵

انتساب

اپنی اہلیہ

راضیہ عثمانی

کے نام

اردو تنقید کا سفر

تابش مہدی -- سخن وری میں
مخصوص ہے اک شناخت ان کی

ہے شاہد قادر الکلامی
ان کی ہر نعت بھی، غزل بھی

گلزار غزل ہے ان کی "تعبیر" ☆
جس کی خوش بو ہے بھینی بھینی

ہیں نثر نگار بھی وہ اچھے
پونجی نہیں صرف شاعری ہی

ہے معرکہ آرا ان کی تصنیف
"اردو تنقید کا سفر" بھی

علامہ ابوالمجاہد زاہد (دہلی)

☆"تعبیر" تابش مہدی کا مجموعہ غزلیات

ترتیب

باب دوم : جامعہ کا عام ادبی ماحول اور اردو تنقید کے ابتدائی نقوش، ۱۹۴۷ء سے پہلے

باب سوم : جامعہ میں اردو تنقید کی روایت، ۱۹۴۷ء کے بعد

باب چہارم : جامعہ میں ہم عصر تنقید

☆ ☆ ☆

تقدیم

آج سے تقریباً چالیس برس قبل کلیم الدین احمد نے اردو میں تنقید کی صورت حال بیان کرتے ہوے اسے معشوق کی موہوم سی کمر سے تعبیر کیا تھا۔ اس وقت واقعی ہمارے یہاں تنقید کی روایت کم زور تھی۔ تاہم اس کا سبب یہ قطعاً نہیں تھا کہ اس وقت تک ہماری تنقید مغربی سرچشموں سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کر سکی تھی اور ادبی مطالعات میں اس کا اثر و نفوذ ایک حد سے آگے نہیں بڑھ سکا تھا۔ اصل محرومی دراصل یہ تھی کہ ہماری مشرقی تنقید کی روایت بھی اپنی اہمیت، برگزیدگی اور افادیت کے باوجود اپنے پرزور حمایتی اور باشعور پیرووں کی توجہ اور محبت سے محروم تھی۔ البتہ مشرقی سرمایۂ اقدار کے تئیں حقارت اور بے توجہی اور مغرب سے مرعوبیت کا جو طلسم آج سے تین چار دہائی قبل قائم تھا، آج وہ کسی حد تک زائل ہو چکا ہے اور اپنی ادبی و تنقیدی روایت و اقدار کی طرف واپسی کا رجحان تیز ہو گیا ہے اور یہ فالِ نیک بھی ہے کہ ہم مغرب سے الگ بھی اپنی ایک پہچان اور امتیاز رکھتے ہیں۔ بلکہ اس پر اصرار بھی کرتے ہیں۔ اس وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو ہر وہ تنقیدی مطالعہ، جس میں گرمی خلوص، ریاضت اور غیر جانب داری ہے، قابل قدر بھی ہے اور قابل ستائش بھی۔

ڈاکٹر تابش مہدی بنیادی طور پر شاعر ہیں۔ اس لیے مجھے اندیشہ تھا کہ شاید وہ موجودہ غیر تخلیقی موضوع کے ساتھ انصاف نہ کر سکیں۔ لیکن مجھے خوشی ہے کہ انھوں نے لگن اور دل سوزی کا مظاہرہ کر کے موجودہ کتاب کی صورت میں ایک اچھا اور وقیع کارنامہ پیش کیا ہے۔ جس میں نظر بھی ہے اور خبر بھی۔ آج کل ایک رجحان یہ بھی ہے کہ ہماری دانش گاہیں اپنی ادبی خدمات اور علمی میراث کی تاریخ مرتب کرنے لگی ہیں۔ ڈاکٹر تابش مہدی کا یہ کام بھی اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے حوالے سے ادبی تنقید کا تذکرہ بعض اوقات حیرت میں ڈال سکتا

ہے، لیکن موجودہ کتاب کے مطالعے کے دوران نہ صرف جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تنقید کی روایت اور اس کے سفر سے واقفیت حاصل ہوتی ہے بلکہ مختلف ادوار میں یہاں موجود اساتذہ کی انفرادی کوششوں پر بھی بھرپور اور غیر جانب دارانہ روشنی پڑتی ہے۔ علاوہ ازیں مجموعی طور پر اردو تنقید کے بنیادی خدوخال، اصول و نظریات اور سمت و رفتار سے بھی مصنف کی گہری واقفیت کا سراغ ملتا ہے۔

بے شک اردو تنقید کے مشرقی نمونے بھی اپنی تفہیم کے لیے خاص ریاضت اور نظر کے متقاضی ہیں البتہ مغربی تنقیدی سرچشموں میں جس نوع کی طغیانیاں آتی رہی ہیں، ان کا عرفان اور ان سے بیش از بیش استفادے کے سبب اردو تنقید جس طرح اپنا ایک بین الاقوامی تناظر رکھتی ہے اور عالمی روایت کا ایک حصہ بن چکی ہے، ان کے حوالے سے اب کوئی کام کرنا معمول چیلنج نہیں ہے۔ اس مہم جوئی کے لیے ہمارے طلبہ بہت کم تیار ہوتے ہیں، عام طور سے سہل الحصول اور پیش پا افتادہ موضوعات سے ہی سروکار رکھتے ہیں۔ تابش مہدی نے بڑی جرأت کا مظاہرہ کیا۔ اس بھاری پتھر کو صرف چوم کر چھوڑ دینے کے بجائے اس کے علمی، اخلاقی اور ادبی تقاضوں کو بڑی عمدگی سے پورا کیا ہے۔ حد یہ ہے کہ زبان و بیان اور املا و انشاء کے ادنیٰ تسامحات سے بھی ان کا یہ کارنامہ پاک ہے۔ امید ہے کہ ان کی یہ سنجیدہ تنقیدی کوشش بہ نظر استحسان دیکھی جائے گی۔ اور ان کی نیک نامی اور شہرت کا سبب بنے گی۔

پروفیسر قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی

صدر شعبہ اردو

جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی

۵ر فروری ۱۹۹۹ء

سخنے چند

تنقید کے لغوی معنی "پرکھنے" یا "بھلے برے کا فرق معلوم کرنے" کے ہیں۔ اصطلاحاً کسی ادبی تخلیق یا فن پارے کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے اور اس پر کوئی رائے قائم کرنے کو تنقید کہتے ہیں۔ تنقید ایک آزاد اور خود مکتفی فن ہے۔ اس کے اصول اور ضابطے تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں اور پھر ان اصولوں اور ضابطوں کو اسی تخلیق یا فن پارے میں مخفی قدروں اور بصیرتوں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے، اسی تخلیق یا فن پارے پر آزمایا جاتا ہے۔

یوں تو اردو تنقید و تحقیق کا کام ہر اس یونی ورسٹی یا کالج میں کسی نہ کسی درجے میں ہو رہا ہے، جہاں اردو کا شعبہ قائم ہے اور وہاں اردو ایک زبان کی حیثیت سے پڑھائی جا رہی ہے۔ لیکن جب اداراتی طور پر تنقیدی کام کی بات آتی ہے تو اس وقت علی گڑھ کا نام آتا ہے یا پھر حیدر آباد کا۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ نے بھی اس سلسلے میں کچھ کام کیا ہے، یہ بات یکسر نظر انداز ہو جاتی ہے۔ حالاں کہ جامعہ کے زمانۂ قیام ہی سے جامعہ میں ایسے اساتذہ اور کارکنوں کی ایک بڑی تعداد ہمیشہ موجود رہی ہے، جنھوں نے اردو تنقید کے ذیل میں قابلِ ذکر خدمات انجام دی ہیں اور جب ہم جامعہ میں ہونے والے تنقیدی کام کا جائزہ لیتے ہیں تو کچھ ناقدین ایسے بھی ملتے ہیں، جو اردو تنقید و تحقیق کی دنیا میں اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں۔

زیر نظر کتاب "اردو تنقید کا سفر۔جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تناظر میں" لکھ کر میں نے اسی کمی کی تلافی کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ جو بہ ہر حال ایک طالب علمانہ کوشش ہے۔ میں نے اپنی اس کتاب میں جامعہ کے قیام۔ ۱۹۲۰ء۔ سے تا حال کے ناقدین کا مطالعہ کر کے یہ پتا لگانے کی کوشش کی ہے کہ اردو تنقید میں ان کی کیا خدمات رہی ہیں اور اب تک انہوں نے تنقید کے حوالے سے اردو دنیا کو کیا کچھ دیا ہے ؟ اور جو کچھ دیا ہے، اس کی اردو تنقید کی دنیا میں کیا حیثیت ہے ؟

بہ ظاہر میرا یہ کام بہت محدود ہے 'ایک ایسے ادارے سے متعلق ہے جس کی مدّت قیام ملک کے اُن اداروں سے بہت کم ہے' جو علم و ادب کی دنیا میں درجہ اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ تا ہم سنجیدہ قارئین یہ محسوس کیے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ میں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے حوالے سے جن ناقدین کو

دریافت کر کے ان کے تنقیدی کارناموں سے اردو دنیا کو روشناس کرانے کوشش کی ہے' وہ ایسے نہیں ہیں کہ انھیں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکے۔

میں نے اپنے مطالعے میں معروضی اور کہیں کہیں توضیحی رویے کو اختیار کیا ہے۔ بہت کم مقام ایسے ہیں، جہاں میں نے تجزیاتی گفتگو کی ہے۔ میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ جو بات بھی کہی جائے زیر گفتگو شخصیت کے الفاظ میں یا کم سے کم اس سے قریب ہو کر کہی جائے' تاکہ تفہیم و ترسیل میں کوئی دشواری نہ پیش آئے۔ دوران گفتگو جہاں کہیں کسی کی تحریر سے اقتباس لینے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے، اسے حوض میں درج کرنے کا اہتمام کیا ہے اور حاشیے کا نمبر دے کر ہر باب کے آخر میں پورا حوالہ درج کر دیا ہے اور جہاں اقتباس کی ضرورت نہیں محسوس ہوئی۔ محض فکر، نقطہ نظر یا اصل بات کی روح کو پیش کرنا پیش نظر تھا، وہاں تحریر کے تسلسل کو باقی رکھتے ہوئے اپنے الفاظ میں بات کہہ دی گئی ہے۔ البتہ اس صورت میں بھی اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ حاشیے میں اصل ماخذ کا حوالہ دے دیا جائے۔ تاکہ یہ بات بہ سہولت جانی جاسکے کہ جو کچھ کہا گیا ہے، اس کی بنیاد کیا ہے؟

کتاب میں اُن حضرات کے تنقیدی کارناموں کو اجاگر کرنے کی طالب علمانہ کوشش کی گئی ہے، جو یا تو جامعہ ملیہ اسلامیہ سے بہ حیثیت استاذ وابستہ رہے ہیں یا اس کے کسی شعبے کے ذمہ دار یا کارکن کی حیثیت سے۔ اور جامعہ سے وابستگی کے دوران بھی وہ تنقید و تحقیق کا کام کرتے رہے ہیں۔ خواہ جامعہ سے ان کی وابستگی کی مدّت دو چار برس ہی کیوں نہ رہی ہو۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ میں نے ناقدین و محققین کے ناموں اور کاموں کی ترتیب کے سلسلے میں اُن کے سالہائے پیدائش کو بنیاد بنایا ہے۔ ان کے تنقیدی یا تحقیقی مقام و مرتبہ کو بنیاد بنانا میری حیثیت اور بساط سے باہر کی بات تھی۔ خصوصاً زندہ ناقدین کے سلسلے میں مقام اور مرتبے کے اعتبار سے ترتیب کو باقی رکھنا میرے لیے ممکن نہیں تھا۔

میری یہ کتاب کل چار ابواب پر مشتمل ہے:

پہلا باب: اردو تنقید- مفہوم اور نظریات (ایک عمومی جائزہ-)

اس باب کے تحت تنقید کے معنی و مفہوم، تنقید کی تعریف، تنقید اور تنقید نگار کے فرائض، تنقید کے مختلف نظریات اور تذکروں میں پائی جانے والی تنقیدی روایت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور حالیؔ سے لے کر شمس الرحمن فاروقی تک کے تنقیدی سفر کا تذکرہ کیا گیا ہے

دوسرا باب: جامعہ کا عام ادبی ماحول اور اردو تنقید کے ابتدائی نقوش، ۱۹۴۷ء سے پہلے

اس باب میں جامعہ کے قیام اور اس کی عمومی ادبی فضا کے اجمالی تذکرے کے بعد جامعہ میں

ہونے والے ۱۹۴۷ء تک کے تنقیدی کام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں صرف ان حضرات کو شامل کیا گیا ہے، جو جامعہ ملیہ اسلامیہ سے ۱۹۴۷ء سے پہلے تک ہی وابستہ رہ سکے ہیں اور اگر بعد میں بھی کسی نہ کسی درجے میں ان کی جامعہ سے وابستگی رہی ہے تو اردو تنقید کے صیغے میں ان کا کوئی کام نہیں ملتا۔ اس ذیل میں سیّد شرف الدین ٹونکی، اسلم جے راج پوری، نورالرحمٰن، سعید انصاری اور سیّد وقار عظیم کے اسمائے گرامی شامل کیے گئے ہیں۔

تیسرا باب : جامعہ میں اردو تنقید کی روایت ۱۹۴۷ء کے بعد

اس باب میں جامعہ کے اُن ناقدین کا مطالعہ کیا گیا ہے، جن کی جامعہ سے وابستگی یا تو ۱۹۴۷ء کے بعد عمل میں آئی یا وابستگی تو اس سے پہلے بھی تھی، لیکن ان کے تنقیدی کام کا سلسلہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے ہی شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو میں نے جامعہ کی تنقید کا پہلا دور قرار دیا ہے۔ اس باب میں سیّد عابد حسین، ذاکر حسین خاں، محمد مجیب، عبداللطیف اعظمی اور مسعود حسین کے اسمائے گرامی شامل کیے گئے ہیں۔

چوتھا باب: جامعہ میں ہم عصر تنقید

یہ باب اُن ناقدین کے لیے مختص ہے، جو جامعہ کی دوسری نسل سے تعلق رکھتے ہیں اور اسی لیے اس دور کی تنقید کو میں نے جامعہ کی تنقید کا دوسرا دور قرار دیا ہے۔ اس باب یا اس دور میں تنویر احمد علوی، شمس الرحمٰن محسنی، گوپی چند نارنگ، محمد ذاکر، مشیر الحق، منظر اعظمی، حنیف کیفی، عظیم الشان صدیقی، انور صدیقی، مظفر حنفی، عنوان چشتی، صغریٰ مہدی، شمیم حنفی اور قاضی عبیدالرحمان ہاشمی کی تنقیدی خدمات کو پیش کیا گیا ہے۔

مجھے اس بات کے اعتراف میں کوئی باک نہیں کہ میں اپنی بے صلاحیتی، بعض دوسرے علمی و ادبی مشاغل اور خانگی و معاشرتی ہجومِ مسائل کی وجہ سے اپنے موضوع کا حق نہیں ادا کر سکا ہوں۔ تاہم اپنے علم واستطاعت اور حاصل شدہ وسائل کی حد تک کتاب کو ہمہ پہلو جامع، مکمل اور خوب سے خوب تر انداز میں پیش کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔

میں اپنے مقالے کی تکمیل کے سلسلے میں سب سے پہلے استاذ مکرم جناب پروفیسر قاضی عبیدالرحمان ہاشمی کی خدمت میں ہدیہ تشکر پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے ہر گام پر میری رہ نمائی فرمائی، میرے ساتھ استاذی وشاگردی یا نگراں اور ریسرچ اسکالروں والا معاملہ نہیں کیا بلکہ ایک بزرگ وشفیق بھائی کی حیثیت سے پیش آتے رہے۔ میرے پورے مقالے کو ایک بار مجھ سے پڑھوا کر سنا اور ضروری اصلاح وترمیم کرائی اور ایک بار از خود پورے مقالے کا مطالعہ کیا اور نوک پلک درست کیے۔

سچی بات تو یہ ہے کہ اگر موصوف کی توجہ اور حوصلہ افزائی شامل حال نہ ہوتی تو میرا یہ مقالہ پایۂ تکمیل تک نہ پہنچ سکتا۔ اس لیے کہ اس دوران بارہا ایسے مقامات بھی آئے ہیں کہ میں نے ہمت ہار دی لیکن موصوف نے ہی سیادت فرمائی اور اسی کا نتیجہ ہے کہ یہ مقالہ آج کتابی صورت میں آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

اس موقعے پر میں اپنے محسن و مشفق پروفیسر گوپی چند نارنگ کو اس لیے فراموش نہیں کر سکوں گا کہ انہوں نے میرے مقالے کے بعض حصّوں کو پڑھا، قیمتی مشوروں سے نوازا اور اپنے حوصلہ افزا کلمات سے میرے کام کو تقویت بخشی۔

بڑی ناسپاسی ہوگی اگر میں محترم ڈاکٹر تنویر احمد علوی اور مولانا عبداللطیف اعظمی کا شکریہ نہ ادا کروں کہ ان بزرگوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے مفید مشوروں سے نوازا، بل کہ ضرورت پڑنے پر بعض نایاب کتابیں بھی اپنی ذاتی لائبریوں سے مرحمت فرمائیں۔

میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کی مرکزی لائبریری (ذاکر حسین لائبریری) کے کارکنوں خصوصاً محترم محفوظ خاں کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہوں گا، جنہوں نے بعض نادر کتابوں کی فراہمی کے سلسلے میں اپنے خصوصی تعاون سے نوازا۔ اپنے رفیق و محسن بھائی محمد جاوید اقبال (منیجر مرکزی مکتبہ اسلامی نئی دہلی) کا بھی شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے بعض ایسی سہولتیں بہم پہنچائیں، جن سے مجھے اپنے اس کام میں بہ ہر حال مدد ملی۔ آخر میں میں اپنے مخلص عزیزوں سیّد منور حسن کمال، محمد ارشد فلاحی، خالد عمری، عمیر منظر، زبیر احمد عمری اور اپنی بیٹی ثمینہ صالحاتی کا بھی دل کی گہرائیوں سے شکریہ ادا کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے دفتری امور کے سلسلے کی دوڑ بھاگ، لائبریریوں سے کتابوں کے حصول اور پھر ان کے داخلے، کتابیات کی بہ اعتبار حروف تہجی ترتیب و تدوین، مقالے کی صاف نویسی اور کمپوز شدہ صفحات کی تصحیح غرض کہ ہر معاملے میں میرے ساتھ تعاون کیا۔ اللہ تعالیٰ ان تمام محسنوں کی عمر میں برکت دے اور دینی و دنیوی ترقیات سے ہم کنار کرے۔

۱۹/فروری ۱۹۹۹ء
جمعہ

تابش مہدی

بابِ اوّل

اردو تنقید: مفہوم اور نظریات
ایک عمومی جائزہ

اردو تنقید کا سفر

الطاف حسین حالی

سے

شمس الرحمٰن فاروقی

تک

تنقید کے معنی و مفہوم

تنقید کے لغوی معنی "پرکھنے" یا "بھلے برے کا فرق معلوم کرنے" کے ہیں۔ اصطلاحاً کسی فن پارے کے محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنے اور اس پر کوئی رائے قائم کرنے کو تنقید کہتے ہیں۔ انگریزی میں تنقید کے لیے کریٹی سزم (CRITICISM) کا لفظ مستعمل ہے۔ کریٹی سزم کے معنی عدل یا انصاف کے ہیں۔(۱) شاید اسی وجہ سے ہڈسن (HUDSON) نے لکھا ہے:

"ادبی نقاد وہ ہے، جس میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی صلاحیت ہو، اس فن کے ماہر کا کام یہ ہوتا ہے کہ کسی فن کی تخلیق کو دیکھے، سمجھے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے۔"(۲)

قاموسِ مترادفات (۳) نے لکھا ہے:

تنقید۔ جانچ، پرکھ، تمیز، نکتہ چینی، تبصرہ اور اظہار رائے

جامع اللغات (۴) میں ہے:

تنقید (ع مونث) جانچ، پرکھ، تمیز، ایسی جانچ جو اچھے، برے، کھرے، کھوٹے اور ضعیف و مضبوط میں تمیز کر سکے۔

مہذب اللغات (۵) میں ہے:

"تنقید (بہ یاے معروف) کھوٹا کھرا پرکھنا، جانچ، قول فیصل، اُردو میں بالعموم کسی کے کلام یا تصنیف میں غلطیاں نکالنے کو کہتے ہیں۔"

نسیم اللغات (۶) نے بھی تنقید کے معنی پرکھنا، جانچ، ریویو اور کلام کے محاسن و عیوب پرکھنا لکھے ہیں اور نور اللغات (۷) نے بھی۔

یہاں یہ بات دل چسپی سے خالی نہ ہوگی کہ اگر چہ لفظ "تنقید" کو تمام اُردو لغات والوں نے کریٹی سزم کے معنی میں استعمال کیا ہے اور صراحت کرتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ یہ لفظ عربی کا ہے بل کہ بعض صاحبانِ لغت اور اربابِ قلم نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ یہ لفظ عربی کا ہے اور بابِ تفعیل سے ہے۔ لیکن جب عربی لغات سے رجوع کیا جاتا ہے تو وہاں اُردو کے مروّج مفہوم میں لفظ "تنقید" کا استعمال نہیں ملتا۔ عربی زبان کے دو قدیم و مشہور ماہرین لغات (فیروز آبادی اور ابن منظور افریقی) لفظ تنقید کی لفظی و معنوی وسعتوں کا اعتراف کرنے کے باوجود اسے بابِ تفعیل میں شامل نہیں کرتے اور نہ بابِ تفعیل سے گردانتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ انہیں عربی میں دور جاہلی سے لے کر ان کے عہد تک لفظ تنقید کا استعمال نہ مل سکا ہوگا، جس کے صریح طور پر یہ معنی ہوئے کہ قدیم عربی زبان و ادب میں تنقید کا لفظ مستعمل نہیں تھا۔ (۸)

عربی و فارسی کی مشہور و معتبر ڈکشنریوں سے پتا چلتا ہے کہ اصل لفظ نقد یا انتقاد ہے۔ تنقّد کا استعمال بھی ملتا ہے۔ چناں چہ فارسی کی مشہور ڈکشنری "لغت نامہ" میں اس لفظِ تنقید کے ذیل میں درج ذیل وضاحت ملتی ہے:

> "تنقید: ماخوذ از پارسی تازی بہ معنی تنقّد و انتقاد کہ بہ واسطہ عملِ امالہ تنقید می گویند، مانند اعتماد و اعتمید و کتاب و کتیب (ناظم الاطبا) تنقید غلط است و صحیح آں نقد و انتقاد است۔" (۹)

عربی لغات میں اس کا استعمال نقد، تنقاد، تنقّد یا انتقاد ہی ملتا ہے۔ مشہور عربی لغت لسان العرب کے الفاظ اس طرح ہیں:

> "النّقد و التّنقاد: تمییز الدراھم و اخراج الزیف منھا (درہموں کو پرکھ کر ان میں سے کھوٹے سکے کو الگ کرنا)" (۱۰)

اقرب الموارد، المنجد، مصباح اللغات اور لغاتِ کشوری وغیرہ نے بھی تنقید کے بجائے نقد، یا انتقاد کا ہی استعمال بتایا ہے۔ تنقید کا استعمال کہیں نہیں ملتا، لیکن اردو میں کریٹی سزم کا ہم معنی لفظ تنقید ہی مستعمل ہے۔

اس سوال سے قطع نظر کہ لفظ تنقید کو کب اور کس نے وضع کیا؟ اور کس طرح یہ لفظ اس درجہ قبولِ عام حاصل کر گیا کہ آج پوری اُردو دنیا میں زبان زدِ ہر خاص و عام ہے۔

اردو زبان میں عربی و فارسی کے تمام مفاہیم کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ن، ق، د کے مادّے کو عربی کے باب تفعیل میں لے جا کر اِسے تفعیل کا ہم وزن لفظ تنقید بنایا گیا اور عربی و فارسی ادب کا وہ لغوی، ادبی اور فنی مفہوم جو نقد یا تنقاد سے ادا ہوتا ہے مزید وسعت پزیر ہو گیا، بل کہ وہ خیالات اور افکار بھی اِس لفظ نے اپنے اندر سمو لیے جو، انقلابِ فرانس کے بعد مغربی مفکّرین و ناقدین کے ہاں رائج ہوئے۔ مغربی فکر کی جو ترجمانی لفظ کریٹی سزم سے کی جاتی ہے، اُسی معنی و مفہوم میں یہ لفظ (تنقید) آج اُردو دنیا میں رائج ہو گیا ہے۔ غالباً بابِ تفعیل کی خاصیتِ مبالغہ کے پیشِ نظر یہ ادبی لفظ پورے طور پر زبانِ اردو میں ادبی چھان پھٹک اور نکھار سنوار کے مفہوم کے ساتھ شامل ہے۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ اگرچہ عربی و فارسی لغات میں لفظِ تنقید بہ معنی ادبی تنقید نہیں ملتا یہ محض اس کا اختیار ہے، جو زمانۂ دراز سے اُردو زبان و ادب میں رواج پا گیا ہے۔ وہاں اِس لفظ کے لیے نقد، انتقاد یا تنقاد کا استعمال پایا جاتا ہے اور اسکی سیکڑوں مثالیں موجود ہیں، تاہم اردو زبان و ادب میں روزِ اوّل ہی سے "تنقید" کا استعمال اُس مفہوم میں موجود ہے، جو عربی کے لفظ نقد، انتقاد، تنقاد، انگریزی کے لفظ کریٹی سزم اور ہندی کے لفظ آلوچنا میں پایا جاتا ہے۔

تنقید:

تنقید کی تعریف کے سلسلے میں کسی ایک رائے پر اتفاق نہیں ملتا۔ مختلف لوگوں نے اس کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ کسی نے تنقید کو ادبی فن پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ذریعہ بتایا ہے تو کسی نے بتایا ہے کہ تنقید تخلیقی ادب پیش کرنے والوں پر لعن طعن کرتی ہے اور اس فن کا مصرف بھی اسی حد تک ہے کہ یہ ادب کے تخلیق کاروں کو برا بھلا کہے۔ ایک رائے یہ ہے کہ تنقید تخلیق کے محاسن گنواتی ہے اور تخلیق کے اندر چھپی ہوئی خوبیوں کو اُجاگر کرتی ہے تاکہ قاری پر ان کے اثرات دیر تک باقی رہ سکیں۔ ایک خیال ہے کہ تنقید ادبی فن پارے کی تشریح و توضیح کا نام ہے، یعنی عام فہم اور آسان اسلوب میں فن پارے کی خوبیوں کو اجاگر کرنے اور اس کے مفاہیم کو واضح کرنے کا نام ہی تنقید ہے، بہ ذات خود اس کی کوئی حیثیت نہیں اور ایک رائے یہ بھی ہے کہ ادب کے اندر جو خیال پوشیدہ ہو یا نقطہ نظر کار فرما ہو اُس کا تجزیہ کر کے اُسے عوام تک پہنچانا، تنقید کا کام ہے۔ (۱۱)

تنقید سے متعلق اجمالاً جن آراء کا ذکر کیا گیا ہے، یہ سب اپنی جگہ اہم اور قابل قدر ہیں۔ ان میں سے کسی پر بھی خط تردید نہیں کھینچا جا سکتا۔ اس لیے کہ ان میں ہر ایک رائے کسی نہ کسی پہلو کو سامنے رکھ کر ظاہر کی گئی ہے۔ البتہ ضروری ہے کہ اِن آراء کی کسی قدر توضیح کر کے اپنا خیال ظاہر کر دیا جائے۔

انسان اور اس کی زندگی کے لیے تنقید کا وجود ناگزیر ہے۔ یہ چیز اس کی فطرت میں شامل ہے۔ اگر انسان میں اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینے، اس کی ایک ایک چیز کو دیکھنے اور ہر چیز کو خوب سے خوب تر شکل میں پیش کرنے کا جذبہ نہ ہوتا تو دنیا میں کسی بھی قسم کی ترقی وجود میں نہ آسکتی۔ اس وقت ہم اپنے گرد و پیش جو کچھ تبدیلیاں دیکھ رہے ہیں، یا جن تغیرات کا مشاہدہ کر رہے ہیں، یہ سب انسان کے اسی جذبے اور صلاحیت (تنقید) کا مظہر ہیں۔ دنیا کی کسی دوسری مخلوق کا ان تبدیلیوں، تغیرات اور ترقیوں میں کسی بھی قسم کا کوئی حصہ نہیں ہے اور ہو بھی نہیں سکتا ہے۔ اس لیے کہ سوچنے، سمجھنے اور محسوس کرنے کی صلاحیت صرف اور صرف انسان کو ودیعت ہوئی ہے۔ اس صورت میں بہ جا طور پر یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ یہ سب انسان کی اسی نمو پزیر فطرت کا طفیل ہے کہ ہم زندگی کو انقلاب اور تبدیلیوں سے ہم آغوش اور ہم کنار پاتے ہیں اور قدم قدم پر ہمیں اِس بات کا احساس ہوتا رہتا ہے کہ انسان ہر لمحہ اور ہر آن زندگی کے "منت پزیر شانہ" گیسوؤں کو سنوارنے کی فکر میں ہے اور ان کو زیادہ سے زیادہ خوب صورت اور زیادہ سے زیادہ دل کش بنانے کا متمنی ہے۔ یہ خواہش انسان میں اُس وقت پیدا ہوتی ہے، جب وہ زندگی پر گہری نظر ڈالنے کے بعد اس کی خامیوں کو محسوس کرتا ہے اور جب اس کا شعور اُس سے یہ کہتا ہے کہ جو چیزیں زندگی میں موجود ہیں، ان میں تھوڑے سے تصرف کے بعد زیادہ دل کشی کی کیفیت پیدا ہو سکتی ہے، وہ انسانی زندگی کے لیے سب سے زیادہ مفید بن سکتی ہیں اور ان کے سہارے انسانیت آگے بڑھ کر ترقی کی منزل سے ہم کنار ہو سکتی ہے۔ بہ ہر حال ان خامیوں کا پتا چلانا، ان کی اصلیت کو معلوم کرنا اور پھر ان کو درست کر کے کسی صحیح راستے پر لگانا، زندگی کی تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔ (۱۲)

اگر کسی انسان میں اچھائیوں اور برائیوں میں فرق کرنے، کھرے کھوٹے کو پرکھنے اور کسی چیز کے حسن و قبح کو محسوس کرنے کی صلاحیت و استعداد نہ ہو اور اُسے یہ نہ معلوم ہو کہ کن چیزوں کو حاصل کر کے زندگی کو زیادہ سے زیادہ خوش گوار اور خوش حال بنایا جا سکتا ہے

اور کن چیزوں کو ترک کر کے نامساعد وناخوشگوار۔ یا کن راہوں پر چلنے کے بعد وہ اپنی منزل کو جلد سے جلد پالے گا اور کن راہوں پر چلنے سے اس کا ہر قدم منزل سے دور تر ہوتا چلا جائے گا، تو اس کے بارے میں بہ ہر حال یہ رائے قائم کی جائے گی کہ اس نے نہ تو زندگی کو سمجھا ہے اور نہ اس کی حقیقتوں کو۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو ہر عاقل و باشعور انسان میں موجود ہوتی ہیں اور موجود ہونی چاہییں اور یہی وہ چیز ہے جسے علم کی دنیا میں تنقید کے نام سے جانا جاتا ہے۔

ان معروضات کے بعد شاید اس فیصلے پر پہنچنا مشکل نہ ہو کہ تنقید اور اس کے عمل کے بغیر زندگی ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ اِسی وجہ سے یہ بات حتمی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ تنقید کا وجود انسانی زندگی کے لیے ناگزیر ہے۔ اِس سلسلے میں ٹی، ایس ایلیٹ کا قول: ''تنقید ہماری زندگی کے لیے اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی کہ سانس'' بالکل درست ہے۔

تنقید کے سلسلے میں لوگوں کی یہ رائے کہ تنقید کسی ادبی فن پارے کو جانچنے اور پرکھنے کا نام ہے، اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے۔ یہ فطرت انسانی کے عین مطابق ہے اور اس کا تعلق محض علما اور محققین سے ہی نہیں، بل کہ عام انسانوں سے بھی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں شاعر کی شاعری معیاری اور مقصدی ہے، فلاں شاعر کی شاعری کا وہ معیار نہیں ہے، جس کی اس سے توقع کی جاتی ہے، فلاں ادیب کے افسانے کا پلاٹ تو بڑا اچھا ہے لیکن اس کے لیے زبان شایانِ شان نہیں استعمال ہو سکی یا فلاں غزل بہت عمدہ ہے لیکن اگر اس کا فلاں شعر غزل سے نکال دیا جائے تو پوری غزل کی فضا ایک ہو جائے گی۔ اِسی طرح روز مرہ کی زندگی میں جب ہم کسی چیز کی خوبیاں گنواتے ہیں اور اس کے نقائص پر رائے زنی کرتے ہیں تو ہمارے اندر کا جانچنے اور پرکھنے والا جذبہ ہی کار فرما ہوتا ہے۔

جہاں تک اس رائے کا تعلق ہے کہ تنقید ادب کے تخلیق کاروں پر لعن طعن کرتی ہے، اس کے بارے میں یہی بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ رائے سوچ سمجھ کر نہیں قائم کی گئی۔ یہ کسی وقتی اور ہنگامی صورت حال کا ردِ عمل معلوم ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ ناقد استثنائی حالات میں کوئی ایسی بات کہہ دے، جس سے واضح طور پر یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہو کہ یہ ذاتی مخاصمت اور چپقلش کے طور پر کہی گئی ہے، لیکن یہ حقیقی معنوں میں تنقید نہیں ہوگی۔ کیوں کہ تنقید میں جانب داری، گروہ بندی اور ذاتی بغض و عناد کی قطعی گنجایش نہیں ہے۔ یہ اس کے اصول اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے۔

یہ کہنا بھی حقائق کے منافی ہے کہ تنقید کی بہ ذات خود کوئی حیثیت نہیں اور یہ تخلیق کے تابع ہے۔ یہ صحیح ہے کہ تنقید کے اصول تخلیق ہی سے وضع ہوتے ہیں، جیسے جیسے تخلیق میں تغیرات واقع ہوتے رہتے ہیں یا انقلابات زمانہ کے اثرات سے وہ اثر قبول کرتی ہے، زندگی کے اصول اور ضابطے بھی اُسی اعتبار سے بدلتے اور بنتے رہتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ تنقید کا اطلاق ادبیات کو جانچنے اور پرکھنے پر ہوتا ہے اور یہی نہیں بل کہ قدیم ادبیات کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے علماء نے پانچ علوم کو ناگزیر ٹھیرایا ہے:

۱۔ علم معانی ۲۔ علم بدیع ۳۔ علم بیان ۴۔ علم عروض ۵۔ علم قوافی

اس لیے کہ ان علوم میں ماہرانہ درک کے بغیر کسی بھی ادبی فن پارے کو جانچا اور پرکھا نہیں جا سکتا، لیکن تنقید اپنے مفہوم کے اعتبار سے زندگی کے تمام شعبوں سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے دائرے میں معاشیات، سماجیات، اقتصادیات، تاریخ، جغرافیہ حتیٰ کہ ہر وہ علم آئے گا جو انسانوں کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ مگر چوں کہ عمومی طور پر اس فن کو صرف ادب سے وابستہ کیا گیا ہے اور ادبیات ہی تنقید کا موضوع ہے، اس وجہ سے ہمیں تنقید کے بارے میں جو کچھ کہنا یا لکھنا ہے، اسی نقطہ نظر سے کہنا یا لکھنا ہے کہ تنقید ایک خود مکتفی فن ہے۔ اس کا اطلاق ادبیات کو جانچنے، پرکھنے اور ان کے حسن و قبح کو اجاگر کرنے پر ہوتا ہے۔ تنقید کے اصول، ادب اور تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ تنقید کی تعبیر مختلف دور میں مختلف انداز اور مختلف زاویۂ نگاہ سے کی گئی ہے۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھا جا چکا ہے کہ تشریح و توضیح کو بھی تنقید کہا گیا ہے، جمالیاتی تاثر پذیری اور اس کے اظہار کو بھی۔ تحقیق اور تاریخ کو بھی اور مناظرہ و محاکمہ کو بھی۔ ادب کو ہر خیال سے الگ کر کے محض ادب سمجھنے والا بھی نقادوں میں شمار ہوتا ہے اور ادب کو عام سماجی ارتقاء کا مظہر سمجھنے والا بھی۔ شخصی اور ذاتی پسند و ناپسند کی بنیاد پر اظہار خیال کرنے اور کوئی رائے دینے والا بھی ناقد کہلاتا ہے اور ادب کے فلسفے کی دریافت کرنے والا بھی۔

آلِ احمد سرور نے تنقید کو تخلیق کے لیے ناگزیر قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جس تخلیق کار میں جتنا زیادہ تنقیدی شعور ہوگا' اتنا ہی گہرا اور وسیع المفہوم اس کا تخلیقی سرمایہ بھی ہوگا۔ اگر کوئی تخلیق تنقیدی شعور و ادراک کے بغیر وجود میں آتی ہے تو وہ پایہ دار و مستحکم نہیں ہوگی۔ ان کا خیال ہے:

"تنقیدی شعور کے بغیر تخلیقی سطح پر ادبی روایت ادبی فکر کو دہرانے اور چبائے ہوئے لقموں کو چبانے کا کام تو ہو سکتا ہے، لیکن روایتِ ادب کو فکر و اظہار کی سطح پر آگے بڑھانے کا کام نہیں ہو سکتا۔ تخلیقی دور ہمیشہ تنقیدی فکر و نظر کے نظام کے ساتھ یا اس کے فوراً بعد آتا ہے۔" (۱۳)

منقولِ بالا رائے اپنی جگہ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ تنقید ادب کا ایک لازمی شعبہ ہے، جو ادب کی تخلیق کے ساتھ ہی وجود میں آتا ہے اور اپنی حیثیت کو مضبوط و مستحکم کر کے ادب کی حیثیت کا تعین کرتا ہے۔ یہ شعبۂ ادب رفتارِ زمانہ کے ساتھ ساتھ ادب کے ارتقا اور بالیدگی کے مطابق اپنے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ داخلی طور پر یہ تکمیل یافتہ تخلیق میں ایک بے نام، تجریدی اور متضاد تجربے کی تشکیل اور ٹھوس "پیکریت" میں ڈھلنے اور پھر ہیئتی ارتکاز و توازن کی "تکمیلیت" اپنی فعالیت اور آگہی کا احساس دلاتا ہے۔ تخلیق کار خود عمل تخلیق سے گزرتے ہوئے تجربات کے ردّ و قبول کے ایک طویل اور پیچیدہ سلسلے کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحرک کرتا ہے۔ اِس عمل میں اس کی قوّتِ مشاہدہ، حسّیاتی بیداری، تخیلی معجزہ کاری اور گہری تنقیدی آگہی کے بغیر موثر صورت میں وجود میں نہیں آتی۔ چناں چہ مختلف شعرا نے اپنے تخلیقی عمل کے پس پردہ کام کرنے والے تنقیدی شعور کے بارے میں کہیں نہ کہیں مفصل یا مجمل اشارے کیے ہیں۔ میر اور غالب نے بھی اپنے اشعار میں تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں۔

چوں کہ ادب زندگی کا اہم جز ہے، ادب ہی سے زندگی میں رنگینی اور شگفتگی پیدا ہوتی ہے اور زندگی کا کوئی عہد ادب کی لطافتوں سے خالی نہیں رہا ہے، اِس لیے تنقید نے بھی زندگی میں اپنے لیے ایک اہم جگہ بنالی، بل کہ زندگی کے لیے اسے وہ اہمیت دی گئی جو سانس کو حاصل ہے۔ آج ہمارے سامنے جو ادب کی نکھری ہوئی شکل موجود ہے، یہ تنقید ہی کی بدولت ہے۔ شعر و ادب کو گل و بلبل اور زلف و گیسو کی بھول بھلیوں سے نکالنے اور عام مسائلِ زندگی سے ہم آہنگ کرنے کا سہرا تنقید ہی کے سر جاتا ہے۔ اِس بنیاد پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تنقید، ادب کی محتاج نہیں ہے، البتہ ادب کی تخلیق کے لیے تنقیدی شعور کا ہونا ناگزیر ہے۔ تنقیدی شعور کے بغیر کسی مستحکم، پایہ دار اور آفاقی ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔

ناقدین نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اِسے تفسیرِ حیات کا نام دیا ہے اور تفسیر بغیر تنقیدی شعور کے ممکن نہیں ہے۔ اِس لیے بعض کے نزدیک تخلیقِ ادب کے ساتھ تنقید

کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور بعض کے نزدیک عملِ تنقید کے بعد ہی تخلیقِ ادب کا مرحلہ آتا ہے۔ جمیل جالبی کہتے ہیں:

> "تنقید فکر و ادب کے لیے ویسے ہی ضروری ہے، جیسے سانس لینا انسان کے لیے ضروری ہے۔ تنقید اچھے اور برے، صحیح اور غلط میں امتیاز پیدا کرتی ہے، تخلیق کو جہت دیتی ہے اور فکر کو بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ جیسے مثنوی غزل نہیں ہے، قصیدہ رباعی نہیں ہے، ڈراما ناول سے ایک الگ صنف ہے، اس کا منصب الگ ہے۔ لیکن جیسے ڈرامے میں افسانہ یا ناول میں ڈراما موجود ہوتا ہے، اسی طرح تنقید میں تخلیق اور تخلیق میں تنقید موجود ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر تخلیقی اور تنقیدی جبلتیں ایک ہی ہوتی ہیں۔" (۱۴)

کسی قاری کے ذہن میں یہ سوال ابھر سکتا ہے کہ کیا تنقید کے بغیر کوئی ادب کا کام نہیں چل سکتا؟ اگرچہ یہ بڑا تفصیل طلب سوال ہے، تاہم سطور بالا کو بہ غور پڑھ لینے کے بعد اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں رہتا کہ تنقید کے بغیر ادب کا کام چلنا تو در کنار، تنقید کے بغیر صحیح اور معیاری قسم کا ادب بھی پیش نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید ہی سے ادب، ادب بنتا ہے اور تنقید ہی فن اور فن کار کے معیار کو بلند کرتی ہے۔

تنقید اور تنقید نگار:

تنقید کی اہمیت کو واضح کرنے کے بعد ناقدین نے تنقید اور تنقید نگار کے لیے کچھ اصول پیش کیے ہیں، کچھ ضابطہ بندیاں کی ہیں اور کچھ حدود و شرائط مقرر کیے ہیں۔ اس سلسلے کی سب سے پہلی بات یہ جان لینے کی ہے کہ تنقید میں کسی قسم کی مروت، طرفداری اور ذاتی پسند و ناپسند یا بغض و عناد کو دخل نہیں ہے۔ بہ قول سید احتشام حسین: "نقاد ایک لحاظ سے مصنفوں اور عام قاریوں کے درمیان رابطے کا کام کرتا ہے۔ لیکن جس طرح ایک ماں اپنے کسی بچے میں کسی قسم کا عیب دیکھنا یا سننا نہیں چاہتی، اُسی طرح اکثر مصنفین اپنی تصنیف میں کسی طرح کی خامی تسلیم نہیں کرتے۔ تقریباً ہر مصنف یہ چاہتا ہے کہ اس کے متعلق نقاد منصفانہ رائے دینے کی بجائے اس کی تصنیف کا ایک اشتہار لکھ دے اور جب اس کی یہ آرزو پوری نہیں ہوتی تو وہ نقاد کو گالیاں دیتا ہے۔ (۱۵) تنقید نگار کا فرض ہونا چاہیے کہ اس روش عام کی پروا کیے بغیر اپنی تنقید کا رخ صحیح اور درست سمت پر رکھے۔ طرف داری، جانب داری، خوشامد، تملق، تعصب

اور گروہ بندی کی روش سے بلند ہو کر فن پارے کے ساتھ عدل و انصاف کا معاملہ کرے اور کسی بھی قاری یا فن کار کی داد و ستایش یا لعنت و ملامت سے قطعی متاثر نہ ہو۔اس لیے کہ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن اور سچ بولنے کا ہنر ہے۔ تنقید، تنقیص اور تعریف کے درمیان اپنے لیے ایک الگ اور جداگانہ راستہ بناتی ہے۔ اِسے ان دونوں کے درمیان شریک بھی کہا جا سکتا ہے اور دونوں سے الگ بھی۔ مگر الگ رہنا ہی اس کی پہچان ہے۔ تنقید میں تعصب کا گزر ہے اور نہ تاثر کا۔ جب کہ تنقیص، تعصب کا تقاضا کرتی ہے اور تعریف یا تحسین، تاثر کا۔ تنقید، تعصب اور تاثر دونوں سے دامن بچاتے ہوئے توازن، اعتدال اور احتیاط کی راہ اختیار کرتی ہے۔ اگر تنقید اعتدال، توازن اور احتیاط کی راہ سے ہٹ جائے تو تنقیص یا تعریف کی شکل اختیار کرلے گی۔ یہ دونوں چیزیں تعصب اور تاثر کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں اور یہ دونوں چیزیں ادب کے لیے مضر ہی نہیں مہلک بھی ہیں۔ بہ قول شخصے: "تنقید اپنے محرم سے سچ بولنے کا مطالبہ کرتی ہے، زندگی کے روزمرہ کے معاملات و مسائل ہوں یا ادب کی تخلیق و تنقید کے، سچ بولنا ایک صبر آزما اور ہمت طلب کام ہے۔" اِس اہم فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ذاتی مصالح اور شخصی مفاد سے بلند و بالاتر ہو کر سوچنا اور قدم اٹھانا پڑتا ہے۔ عربی کا ایک مشہور مقولہ ہے: الحق مُرٌّ۔ سچی بات کڑوی ہوتی ہے۔ اظہار حق اور ابطالِ باطل سے زندگی اور ادب دونوں میں مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ ناقد کو ان سب باتوں کو پیشِ نظر رکھنا پڑتا ہے اور سچا ناقد وہی ہے جو ان تمام باتوں سے بے نیاز ہو کر اپنی بات کہے۔ ایسی صورت میں وہ ادب اور تخلیق دونوں کو نئی اور توانا زندگی عطا کرتا ہے۔ اس لیے کہ سچی اور صحیح تنقید نفرت و محبت، تعصب و تاثر اور تردید و تائید کے جذبات سے بلند ہوتی ہے۔

تنقید نگار کا کام یہ ہے کہ وہ ادبی فن پارے کی تشریح اور تجزیہ کرکے اس کے مثبت رجحانات کو اُجاگر کرے۔ اس کے اندر کے پوشیدہ محاسن کو قاری کے ذہن میں اُتارے اور اسقام کو واضح اور دوٹوک انداز میں پیش کرے۔ ناقد کا کام یہ بھی ہے کہ تخلیق کے اسالیب، لفظوں کی نشست و برخاست، ساخت، ہیئت اور جمالیاتی قدروں پر بھی روشنی ڈالے۔ اُس فن پارے میں جہاں کوئی انفرادیت یا نیاپن محسوس ہو اُسے خصوصیت کے ساتھ نمایاں اور ممیز کرے۔ اس لیے کہ یہ چیز ادب پارے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

تقابلی مطالعے سے ادب پاروں کا درجہ متعین کرنا، معاصر ادب کے منفی رجحانات کو رد کرکے مثبت رُجحانات کو منطقی ترتیب سے ایک جہت دے کر معاصر ادب سے روشناس کرانا

بھی ناقد کے فرائض میں شامل ہے۔ بہ قول اسکاٹ جیمس: ''ناقد کو ایک ایسا انسان ہونا چاہیے، جو ہر بات کو سمجھنے اور ہر چیز کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ کوئی پہلو ''کیا'' کے اعتبار سے'' کون'' کے اعتبار سے اور ''کس'' کے اعتبار سے تشنہ یا ادھورا نہ چھوڑے۔ (۱۶) آلِ احمد سرور نے ناقد کے منصب کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''نقاد کا پہلا کام ترجمانی ہے، پھر انصاف۔ وہ ہر شاعر وافسانہ نگار کے آگے بھی رہے گا اور ساتھ بھی۔'' (۱۷)

آل احمد سرور ادبی تنقید کو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دینے کا فن قرار دیتے ہیں۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

''تنقید کا کام مفصلہ ہے، تنقید دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے، تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تجزیہ ہے۔ تنقید قدریں ہی متعین نہیں کرتی، وہ ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے۔ تنقید انصاف کرتی ہے، ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست وبلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید ادب میں ایجاد کرنے اور محفوظ رکھنے دونوں کا کام دیتی ہے۔ وہ بُت شکنی بھی کرتی ہے اور بُت گری بھی۔ تنقید کے بغیر ادب ایک ایسا جنگل ہے، جس میں پیداوار کی کثرت ہے (مگر) موزونیت اور قرینے کا پتا نہیں۔'' (۱۸)

اس اقتباس سے تنقید کے دائرہ کار پر بھی روشنی پڑتی ہے اور تنقید نگار کے فرائض و اختیارات پر بھی، اور کافی حد تک اس نقطہ نظر کی تائید بل کہ تصویب بھی ہوتی ہے کہ ''تنقید ادب کی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے اور تنقید کے بغیر کوئی اعلیٰ، معیاری اور پایہ دار ادب نہیں تخلیق کیا جا سکتا۔

ادبی نقادوں کے بارے میں یہ رائے قائم کر لینا کہ ''اُن میں نفرت کا جذبہ زیادہ ہوتا ہے، جس کے باعث وہ اچھائیوں سے چشم پوشی کر جاتے ہیں (۱۹)۔'' یا نقاد وہ شخص ہوتا ہے، جس کو شعر گوئی میں ناکامی ہوتی ہے، اس ناکامی میں وہ جھنجلا کر پیشہ تنقید اختیار کر لیتا ہے (۲۰)۔ اور ''ہر ناممکن بات پر یقین کر لو قبل اس کے کہ تم نقادوں پر بھروسا کرو (۲۱)۔'' سراسر جھنجلاہٹ اور کسی وقتی ردِ عمل کا نتیجہ تو ہو سکتا ہے لیکن تنقید یا تنقید نگار سے متعلق اسے سنجیدہ رائے نہیں قرار دیا جا سکتا۔ یہ بات شروع ہی میں لکھی جا چکی ہے کہ تنقید میں

جانب داری، تعصب اور ذاتی بغض و عناد کی گنجائش نہیں۔ تنقید کامل عدل و انصاف کا تقاضا کرتی ہے اور عدل و انصاف کے بغیر جو چیز بھی پیش کی جائے گی اُسے تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ سید احتشام حسین نے لکھا ہے:

"ہم عصروں پر اکثر لکھتے ہوئے جھجک محسوس ہوتی ہے، ممکن ہے میری فطری کم زوری ہو۔ مجھے آبگینوں کو ٹھیس لگانے میں لطف نہیں آتا، جہاں تک ہو سکتا ہے، اس سے بچتا ہوں۔ نہیں چاہتا کہ میری وجہ سے کسی کا دل دکھے (۲۲)"۔

سیّد احتشام حسین لاریب ایک بڑے ناقد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن یہ کہنے میں ہمیں کوئی باک نہیں کہ انہوں نے اپنی جس کمی کا اظہار کیا ہے، وہ ان کی ناقدانہ شان کے منافی ہے اور اپنے متذکرہ زاویۂ نگاہ سے کہ "کسی ہم عصر کو ناراضی نہ ہو" انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے، اُسے تنقید کا نام نہیں دیا جا سکتا، خواہ دوسرا کوئی بھی نام دے لیں۔

ناقد زندگی اور اس کی قدروں کا معمار ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں انسان کا ہمدرد و محسن ہوتا ہے۔ ناقد کی ذمّے داری عام انسانوں سے زیادہ بلند اور ارفع ہوتی ہے۔ اس صورت میں یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ تنقید نگار کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ گہرا ہونا چاہیے۔ اگر ایسا نہ ہوگا تو تخلیق کے ساتھ انصاف نہ ہو سکے گا۔ بہ قول ہڈسن: ادبی نقاد وہ ہے جو کسی فن پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی خاص صلاحیت رکھتا ہو، اِس فن کے ماہر کا کام یہ ہوتا ہے کہ کسی تخلیق کو دیکھے، سمجھے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے۔ تنقید پر صرف وہی لکھ سکتا ہے اور دوسروں کو ہدایت کر سکتا ہے' جس کا تجربہ ہمہ گیر، مطالعہ وسیع، مشاہدہ گہرا اور نظر دوربین ہو (۲۳)۔ تنقید کا مورخانہ اور محققانہ عمل بنیادی طور پر ادیبوں کے کارناموں کے بارے میں فیکچول انفارمیشن (FACTUAL INFORMATION) کی فراہمی کا عمل ہے۔ ادیبوں کے بارے میں جو اطلاعات موجود ہیں ان کے کارناموں سے متعلق جو سرمایہ میسّر ہے، ان سب کی چھان بین کر کے غلط کی تصحیح و اصلاح کا کام انجام دے کر آگے بڑھانا ناقد کی ہی ذمے داری ہے۔

اصول تنقید سے متعلق اجمالاً جن رایوں کو پیش کیا گیا ہے، یہ سب اپنی جگہ اہم اور قابل قدر ہیں۔ ان میں سے کسی ایک پر بھی خطِ تردید نہیں کھینچا جا سکتا۔ جو ناقد ان دائروں میں رہ کر فن پارے کو پرکھے گا، اس سے ہی انصاف کی توقع کی جا سکتی ہے۔

تنقید کے نظریے

اُردو میں دو طرح کے تنقیدی نظریے ملتے ہیں۔ ایک وہ جو اُردو کی ابتدا اور شاعری کے آغاز سے اس کے ساتھ ہے۔ اس نظریے کو اُردو تنقید کا کلاسیکی دبستان یا عروضی، فنی اور لسانی دبستان کہا جا سکتا ہے۔ اس کی بنیاد عربی و فارسی شعریات پر ہے اور اردو کی عروضی اور بلاغت کی کتابوں میں اس دبستان یا نظریے کے اُصول یا عناصر بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ دبستان بھی دہلی اسکول اور لکھنؤ اسکول میں تقسیم ہو کر دو دھاروں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دبستانِ دہلی میں فن پر اور دبستان لکھنؤ میں زبان پر زیادہ کام ہوا۔ اس دبستان کا پہلا مستند اور قابل توجہ نقش حسرت موہانی کا نکاتِ سخن ہے۔ انہوں نے نکاتِ سخن کو ابواب میں تقسیم کیا اور محاسن و معائبِ سخن کی شیرازہ بندی کی۔ اِس کے علاوہ یہ دبستانِ فکر امیر مینائی اور داغ دہلوی کے تلامذہ کے ہاں اصلاحِ سخن کی روایت کی شکل میں نظر آتا ہے۔

اُردو تنقید کے دوسرے نظریے انگریزی تنقید سے ماخوذ ہیں۔ اِن میں سماجی / مارکسی / سائنٹی فک / ترقی پسند تنقید کا نظریہ، نفسیاتی تنقید، جمالیاتی تنقید، ہیئتی تنقید، اسلوبیاتی تنقید اور تاثراتی تنقید وغیرہ کے نظریے شامل ہیں۔ آیندہ سطور میں ہم مختصراً اِن نظریات کا تعارف پیش کریں گے۔

اُردو تنقید کا قدیم دبستان:

اُردو تنقید کے قدیم دبستان کو اُردو کی کلاسیکی تنقید کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اس تنقیدی دبستان کا تمام تر انحصار عربی و فارسی کی شعریات پر ہے۔ عربی و فارسی کی شعریات کا دائرہ علم بدیع، علم بیان، علم معانی، علم عروض اور علم قافیہ کو محیط ہے۔ دوسرے لفظوں میں

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ عروض، فن اور لسانیات کو اس دبستاں کی شناخت تصور کیا جاتا ہے۔ اُردو کے اساتذۂ سُخن نے علم عروض، علم بدیع، علم بیان، علم معانی اور علم قافیہ وغیرہ کی روشنی میں اور اپنے تجربوں کے توسل سے شاعری کے لیے کچھ ایسے اصول اور ضوابط وضع کیے ہیں' جن کی بنیاد پر اردو شاعری کے دو اسکول یا دبستاں وجود میں آئے۔ یہ وہ اسکول یا دبستاں ہیں جنہیں ہم اُردو شعر و سُخن کی تاریخ میں دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ ماضی کے ہر اچھے اور ثقہ شاعر یا استاذِ فن نے اِن دونوں دبستانوں کی کامل پیروی کی ہے اور ان کے شعر و فن کو انہیں دونوں دبستانوں کی میزان پر رکھ کر پرکھا ہے اور انہیں سے اُردو شاعری میں ان کے مقام و مرتبے کی تعیین کی ہے۔ یوں تو اُردو شاعری کے موضوعہ اصول اور ضابطے، اصولِ بلاغت اور عروض و قواعد کی کتابوں میں بکھرے پڑے ہیں اور اُردو شاعری کی اصلاح سخن کی روایت میں اِن کی عملی تفسیر قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت موہانی کی کتاب نکاتِ سخن کو اِن اصولوں اور ضابطوں کی اہم دستاویز کہا جا سکتا ہے۔ صفدر مرزاپوری کی مشاطہ سخن، شوق سندیلوی کی اصلاحِ سخن، سیماب کی دستور الاصلاح، عبدالعلیم آسی کی تذکرۂ معرکہ سخن، جوش ملسیانی کی آئینہ اصلاح اور ابراحسنی کی اصلاح الاصلاح سے "اردو کی کلاسیکی تنقید" کے دبستاں کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ یاس یگانہ چنگیزی کی "گل دستہ چراغ سخن" کلب حسین خاں نادر کی "تلخیص معلیٰ" اور نظم طباطبائی کی کتاب "تلخیص عروض و قافیہ" کو بھی اِس دبستاں کی راہ ارتقا میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ (۲۴)

اُردو میں تنقید کے کلاسیکی دبستاں کی حیثیت اور مقام و مرتبے کو ہمیشہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اُردو شعر و ادب کی تاریخ میں اِس دبستاں کی امتیازی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کے مزاج سے پوری طرح میل کھاتا ہے اور ہیئت کی صحت اور اس کے جمالیاتی عناصر پر خصوصیت کے ساتھ اصرار کرتا ہے اور معانی کے ساتھ ساتھ انداز پیش کش اور اسلوب بیان کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ اِس تنقیدی دبستاں کے تین ذیلی شعبے ہیں۔ (۱) لسانی (۲) فنی (۳) عروضی۔ قدیم تنقیدی دبستاں کے ناقدین اِن تینوں شعبوں کو اہمیت دیتے ہیں اور تینوں کی صحت پر اصرار کرتے ہیں۔ امیر خسرو سے عہد میر و سودا تک اُردو زبان اور اُردو شاعری کو ریختہ کہا جاتا رہا ہے۔ خانِ آرزو کے دور میں وہ محفل جہاں فارسی کے شعرا اپنا کلام سناتے تھے اُسے "مشاعرہ" اور جہاں اُردو کے شعرا اپنا کلام سناتے تھے اُسے "مراختہ" کہا جاتا تھا۔ ریختہ گوئی کی شاعری

کو اُردو شاعری کا دورِ اول کہا گیا ہے۔ دورِ اول کی شاعری کو مزید نکھارنے اور حُسن بخشنے کے لیے ایہام گوئی کا سلسلہ چلایا گیا۔ لیکن چوں کہ ایہام گوئی کی شاعری تکلف اور تصنع سے عبارت تھی، اس لیے اُردو کے ثقہ شاعروں نے اُردو شاعری کو ایہام سے پاک کرنے کے لیے سادگیِ زبان اور صحت الفاظ پر زور دیا۔ یہ تحریک ''تحریک اصلاح زبان'' کے نام سے جانی جاتی ہے۔ خان آرزو نے تحریک اصلاح زبان کی سیادت فرمائی، مرزا مظہر جانِ جاناں، شاہ مبارک آبرو اور شاہ حاتم وغیرہ نے اس تحریک کو پروان چڑھایا۔ اصلاح زبان کی تحریک اپنے دور کے شعرا کے تجربوں سے شروع کی، انھوں نے اردو زبان سے مبہم، غیر معیاری، عوامی اور غیر ثقہ الفاظ اور ژولیدہ اسلوب بیان کو خارج کر کے اس کی معیار بندی کی۔ اس تحریک سے اردو زبان کو تقویت ملی اور اسے آگے بڑھنے میں کافی مدد ملی۔ اس تحریک کو تقویت دینے کے لیے اصلاح سخن کی تحریک چلی، جس میں استاذی شاگردی کے ذریعے فن اور عروض کی طرف خصوصی توجہ دی گئی۔ اس تحریک کا ایک مرکز شاہ تسلیم کا تکیہ بھی تھا، جہاں روزانہ شام کو شعرا جمع ہوتے تھے' آپس میں تبادلہ خیالات کرتے اور شاہ حاتم سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ اس بنیاد پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو شاعری کے ذریعۂ اظہار کے تین پہلو ہیں: (۱) لسانی (۲) عروضی (۳) فنی۔ لسانی پہلو میں زبان کی صحت و صفائی کو خاص اہمیت حاصل ہے، عروضی پہلو میں عروض کے اصولوں کا لحاظ رکھا جاتا ہے، جبکہ فنی پہلو میں وہ ضابطے اور قاعدے شامل ہیں۔ جو شاعری کو فنی معائب سے بچا کر اس کو جمالیاتی حسن اور فنی کمال عطا کرتے ہیں۔

اردو شعر و سخن کی تاریخ کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ ریختہ گوئی کی تحریک کے افراط و تفریط کو ایہام گوئی کی تحریک نے ختم کیا۔ ایہام گوئی کے تکلفات کو اصلاح زبان کی تحریک نے مسترد کیا۔ اصلاح زبان کی تحریک نے اُردو شاعری کو غیر معمولی تقویت دی اور زبان و بیان کی چمن بندی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ لیکن یہ چیز بھی شاعری کے ساتھ پورا انصاف نہ کر سکی۔ چناں چہ اس ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے اصلاح سخن کی تحریک چلائی گئی، جس نے اُردو شاعری کو عروضی، فنی اور لسانی اعتبار سے استحکام بخشا۔ اصلاح سخن کے دو مراکز سامنے آئے، ایک دبستان دہلی اور دوسرا دبستان لکھنؤ۔ دبستان دہلی نے شاعری میں ''کیوں'' کو اہمیت دی اور دبستان لکھنؤ نے ''کیسے'' کو۔ دہلوی دبستان کی پوری توجہ شاعری کے داخلی حسن، اس کی تاثیر اور مقصدیت پر رہی اور لکھنوی دبستان نے شعر کے خارجی حسن، اس

کی جمالیاتی قدروں، فنی و لسانی التزامات، اس کے ظاہری رکھ رکھاؤ اور لفظوں کے مناسب دروبست کو اپنی شناخت قرار دیا۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دبستان دہلی کا شعری امتیاز تغزل ہے اور دبستان لکھنؤ کا تعشق۔ تغزل، سادگی، صفائیِ بیان اور رعایت معنوی کا تقاضا کرتا ہے اور تعشق، تکلف، تصنع اور رعایت لفظی کا۔

مارکسی / سماجی / سائنٹی فک / ترقی پسند تنقید:

یہ تنقیدی دبستاں مارکسی تنقید کے نام سے بھی جانا جاتا ہے اور سماجی، سائنٹی فک اور ترقی پسند تنقید کے نام سے بھی۔ اس کی ابتدا تاریخی تنقید سے بتائی جاتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نقادوں نے ادب پر مارکس کے اُصولوں کے اطلاق سے پہلے تین (TAIN) کے نقطۂ نظر سے استفادہ کرنا شروع کیا تھا۔ تین کا نظریۂ فن یہ ہے کہ فن اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ چناں چہ تین لکھتا ہے:

> "فن کوئی ایسی شے نہیں جو اپنے ماحول سے منقطع اور بے نیاز ہو، لہٰذا اسے سمجھنے کے لیے ہمیں اُس عہد کے ذہنی اور معاشرتی حالات و محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا، جو اس کی تخلیق کا باعث ہوئے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ فن کار ایک گروہ کا فرد ہوتا ہے، جو بہ ہر حال اس سے بڑا ہوتا ہے اور تمام فن کار جزوی طور پر اپنے زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں۔ (۲۵)

لیکن مارکسی یا سماجی تنقید کا دبستان اپنی جگہ مکمل اور خود مکتفی ہے۔ اس کی ابتدا مارکس سے ہوتی ہے۔ اس نے سماجی شعور کے ڈھانچے کو ذرائع پیداوار کے رشتے سے منسلک کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے:

> "اپنے وجود کے ذرائع کو سماجی پیداوار میں انسان متعین کر کے اپنے ضروری واسطوں میں داخل ہوا، جو اس کے شعور سے آزاد تھے، یہ دراصل پیداوار کے رشتے تھے جو ایک متعینہ مدت تک ان کی مادی پیداوار کی طاقتوں کے ارتقا میں ممد ثابت ہوئے تھے۔ ان پیداوار کا مجموعہ سماج کا ایک اقتصادی ڈھانچا بناتا ہے، جس کی بنیاد پر ایک سیاسی اور قانونی ڈھانچا ابھرتا ہے اور جس سے

متعین قسم کے سماجی شعور متعلق ہوتے ہیں، پیداوار کا طریقہ مادّی وجود کے ذرائع کے لیے ضروری ہوتا ہے، اس سے سماجی، سیاسی اور ذہنی زندگی مشروط ہوتی ہے، انسان کے شعور سے اس کا وجود متعین نہیں ہوتا بل کہ اس کے برخلاف یہ سماجی وجود ہوتا ہے، جو ان کے تصور کو متعین کرتا ہے۔"(۲۶)

مارکسی تنقید کے بنیادی اصول حسب ذیل ہیں:

(۱) اصل حقیقت مادّہ ہے اور شعور بھی مادّے کی ایک ارتقائی جہت ہے۔

(۲) ہر مادّی حرکت اپنی متضاد دوسری مادّی حرکت کو جنم دیتی ہے، دونوں حرکتوں کا اتصال ہوتا ہے۔ اس کے بعد دونوں میں تصادم ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ مارکس نے اِن اُصولوں کا نام جدلیاتی حرکیت (Diaractic Mate-rialism) رکھا ہے۔

اِن دونوں اُصولوں کے علاوہ مارکس کا ایک اقتصادی نقطہ نظر بھی ہے، اس نے بھی ادب اور شعر کو متاثر کیا ہے، جس کی بنیاد حسب ذیل اصولوں پر ہے:

(۱) سماج تین طبقوں میں تقسیم ہے، جن کو پرولتاری (غربا)، بورژوا (طبقہ متوسط) اور طبقہ امرا کا نام دیا جاتا ہے۔

(۲) ہر طبقے کا فرد اپنے طبقے کا وفادار ہوتا ہے اور اس طبقے کے خیالات سے رہ نمائی حاصل کرتا ہے، اسی طرح ادیب و شاعر بھی سماج کے انہیں طبقوں سے آتے ہیں اور اپنے اپنے طبقے کے وفادار ہوتے ہیں اور یہ اپنے طبقاتی خیالات کا اظہار، اپنے فن کے ذریعے کرتے ہیں۔

(۳) اگر پیداوار اور طریقہ پیداوار کو بدل دیا جائے تو طبقاتی نوعیت بھی بدل جاتی ہے، اس لیے ہر فنکار کو غیر طبقاتی سماج کی تشکیل کی کوشش کرنی چاہیے۔

(۴) مارکسی فن کاروں کے لیے ضروری ہے کہ وہ جمالیاتی قدر و قیمت پر اپنی مخصوص مقصدیت کو فوقیت دیں اور اس مخصوص مقصدیت کے حصول کے لیے رمزیہ پیرایۂ بیان کو خیر باد کہہ کر واضح اور عوامی انداز بیان اختیار کریں۔ اِسی لیے مارکسی ناقدین نے بہ بانگِ دُہل یہ اعلان کیا کہ ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا اور فن کا رشتہ محنت سے قائم کرنا ہوگا۔

انھوں نے یہ بھی کہا کہ اقدار مطلق نہیں ہوتیں بل کہ موقع و محل کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہیں۔

مارکس کے نزدیک مادّی طاقتیں تاریخی ارتقا کی ضروری کڑیاں ہیں۔ سماج میں یہ طاقتیں غالب طور پر اقتصادی پہلو رکھتی ہیں، لیکن بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مارکس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ اصل میں اقتصادیات ہی سب کچھ ہے۔ لینن نے اپنے مقالے "کیا کرنا ہے" میں اِس طرح کی باتوں کو غیر ذمے دارانہ قرار دیا ہے اور سخت نکتہ چینی کی ہے۔ ہکس (HICKS) کا خیال ہے کہ "ادب معاشیات کا تابع ہوتا ہے۔ اگر معاشی صورت حال میں کسی دور میں کچھ کمزوری ہوگی تو اس دور کے ادب میں بھی کمزوری نظر آئے گی اور وہ ادب ناکام ہوگا۔" سید سجّاد ظہیر نے لکھاہے:

> "فنکار کی تخلیق اسی روایت اور سماجی ماحول سے پیدا ہوئی ہے، جو انہیں ورثے سے ملتی ہے اور جن میں ان کی تعلیم و تربیت ہوتی ہے، وہ مسائل فن کاروں اور ادیبوں کو بھی درپیش ہوتے ہیں، جو ایک خاص عہد یا حصّے پر کسی قسم کو خاص طور پر یا نوعِ انسانی کو عام طور پر پیش ہوتے ہیں، اگر کسی قوم میں یا قوم کے ایک بڑے حصّے میں بھوک، غریبی، افلاس یا جہالت پھیلی ہوئی ہو یا اُس قوم کو کسی دوسری قوم کے کچھ لوگوں نے غلام بنا لیا ہو، اگر وہ قوم جاہلیت، لوٹ اور غارت گری کا شکار ہو یا بڑے پیمانے پر ہلاکت کا کوئی خطرہ درپیش ہو تو ظاہر ہے کہ اس قوم کے ادیبوں پر بھی ان کیفیات کا اثر پڑے گا اور ان کے فن میں بھی اس کی جھلک ہوگی۔" (۲۷)

۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں اُردو کے ترقی پسند ادیبوں کی ایک کانفرنس منعقد ہوئی تھی، جس کی صدارت کے فرائض منشی پریم چند نے انجام دیے تھے۔ منشی پریم چند نے اس کانفرنس کے موقعے پر اپنے صدارتی خطبے میں یہ اعلان کیا تھا کہ "اب ہمیں حُسن کا معیار بدلنا ہوگا" اس کے بعد اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، اعجاز حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم، ڈاکٹر رشید جہاں اور ان کے بعد سید احتشام حسین وغیرہ نے مارکسی اُصولوں سے استفادہ کر کے اردو تنقید کے مارکسی یا سماجی دبستان کی بنیادوں کو مضبوط کیا۔ انھوں نے ایک طرف خارجیت پر زور دیا اور سیاسی، سماجی اور اقتصادی رجحانات و محرکات کے پس منظر میں ادب کی تشریح کی اور

دوسری طرف مارکس کے جدلیاتی مادیت کے نقطہ نظر سے ادب و فن کی توضیح کی۔ اس طرح اُردو تنقید کا نگار خانہ ایک نئے جلوے سے آشنا ہوا۔

نفسیاتی تنقید:

نفسیاتی تنقید کا دبستان نفسیات کے اُصولوں سے ماخوذ ہے۔ یوں تو بہت سے ماہرین نفسیات رہے ہیں۔ لیکن ادب اور فن کو فرائڈ، یونگ اور ایڈلر کے نظریات نے خصوصیت کے ساتھ متاثر کیا ہے۔ فرائڈ نے ذہن انسانی کو شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے خانوں میں تقسیم کیا۔

شعور
تحت الشعور
لاشعور (ID)

اور کہا کہ لاشعور میں خاص طور پر ایک مقام ہوتا ہے، جس کو اِڈ (ID) کہتے ہیں، اِڈ پر ایک خاص قوت کا ارتکاز ہوتا ہے، جس کو لبیڈو (LIBIDO) کہتے ہیں، اس کو جنسی قوت کا نام بھی دیا جاتا ہے، بکر (A.E. BAKER) نے لاشعور کو عقل سے زیادہ قوی بتایا ہے:

> "نفسیاتی نظریے کے مطابق ذہن کا ایک حصہ ایسا ہے، جس کے بارے میں انسان کو کوئی علم نہیں ہوتا اور جس کو وہ اپنی کسی بھی کوشش کے ذریعے شعور میں نہیں لاسکتا۔ اس میں جو کچھ بھی ہے، وہ نفس کے ضابطے کے تحت ابتدائے طفولیت سے صدمات، محسوسات، تجربات، خواہشوں اور آرزوؤں کی صورت میں جمع ہوتا ہے"۔ (۲۸)

لاشعور کی درج ذیل خصوصیات ہیں:

(۱) یہاں ناآسودہ جنسی خواہشیں اور ناتمام انفرادی خواہشیں مجتمع رہتی ہیں۔

(۲) یہ خواہشیں لبیڈو نام کی طاقت سے مل کر ایک طوفانی ہیجان پیدا کرتی ہیں اور تحت الشعور میں داخلے کی کوشش کرتی ہیں۔

(۳) جب یہ خواہشیں داخل ہو جاتی ہیں تو تحت الشعور اُن پر اثر انداز ہونے لگتا ہے۔ تحت الشعور کا کام یہ ہے کہ خواہشوں سے قلب ماہیت کرتا ہے، جو خواہشیں تبدیل ہو کر

پاکیزہ بن جاتی ہیں انہیں شعور تک پہنچا دیتا ہے، جو خواہشیں جنگلی حالت میں رہتی ہیں اُنہیں واپس لاشعور میں دھکیل دیتا ہے۔

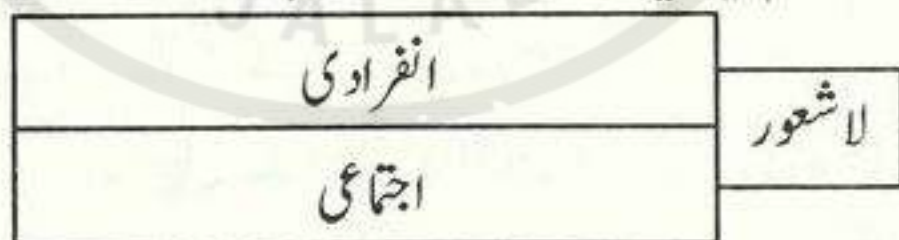
شعور ذہن انسانی کے اُس حصے کا نام ہے، جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ اس بارے میں ہم جانتے ہیں۔ شعور کا کام یہ ہے کہ: تحت الشعور سے داخل ہونے والی پاکیزہ خواہشوں کو فن میں تبدیل کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اگر وہ فنون لطیفہ (شاعری، موسیقی، مصوری، رقص اور بت گری) میں نہیں ڈھلتیں تو انسان منوراتی (پاگل) ہو جاتا ہے۔ اِس طرح فرائڈ کے نقطہ نظر سے فن انسانی جبلتوں کی رقص گاہ ہے۔ یونگ فرائڈ کا شاگرد تھا۔ یونگ نے کہا ہے:

> "نفسیات ایک نفسی عمل کا مطالعہ ہے اور اس کو ادب کے مطالعے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے کیوں کہ انسانی نفس تمام سائنسوں اور فنون کی ماں ہے۔" (۲۹)

اس نے یہ بھی کہا ہے:

> "نفسیات جو کہ نفسی روشوں کا مطالعہ ہے، اس سے ادب کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے، اس لیے کہ انسانی نفس تمام علوم و فنون کا مخزن و مرکز ہے۔" (۳۰)

یونگ نے اپنے استاذ فرائڈ کے برخلاف کہا کہ فن انسان کے انفرادی تجربے یا وجدان کا اظہار نہیں بل کہ یہ نسلی اور اجتماعی لاشعور کا اظہار ہے۔ یونگ نے انسان کے لاشعور کو دو حصوں میں تقسیم کیا، ایک کو انسان کے ذاتی تجربوں کا گھوارہ یعنی اجتماعی لاشعور قرار دیا۔

انفرادی	لاشعور
اجتماعی	

یونگ نے اِس بات پر زور دیا کہ آدم سے لے کر ہر موجود انسان تک جو نسلی ورثہ ملا ہے، وہ اس کے اجتماعی لاشعور میں نقوش اولیں کی صورت میں موجود رہتا ہے۔ اس کو آر کی ٹائپس کہتے ہیں، وہی حصہ بنیادی ہوتا ہے اور اپنے اندر انسان کے شخصی اور انفرادی تجربوں کو جذب کر لیتا ہے۔ اسی طرح لاشعور سے جو اجتماعی تجربے تحت الشعور سے ہوتے ہوئے شعور تک پہنچتے ہیں، وہ فن کی دنیا میں باریاب ہوتے ہیں اور فن کار کہلاتے ہیں۔ یونگ کے نقطہ نظر سے فن آر کی ٹائپس کا فنی اظہار ہے۔

نفسیاتی ناقد اِس طرف توجہ نہیں کرتا کہ کوئی تخلیق فنی خصوصیات، تناسب، ہیئت اور زبان کے معیار پر کہاں تک پوری اُترتی ہے بل کہ اس کے پیشِ نظر یہ بات ہوتی ہے کہ عام انسانی ذہن کے تجربوں سے وہ فن کار کی نفسیات اور ذاتی محرکات کا مطالعہ کر کے یہ پتا لگائے کہ اُس کا فن کیوں اور کس طرح وجود میں آیا۔ یونگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

"یہ مسئلہ نفسیاتی طرزِ فکر کا موضوع کبھی نہیں بن سکتا، بل کہ اس کے لیے فنی و جمالیاتی انداز مطالعہ اختیار کرنا ہوگا کہ فن بہ جائے خود کیا ہے۔" (۳۱)

یونگ کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ فن کی ظاہری خصوصیات کا تجزیہ محض ایک محدود دائرے تک رہ جاتا ہے اور اگر تخلیق کار کی داخلی زندگی اور اس کی فطرت وغیرہ کو پیشِ نظر رکھا جائے گا تو تنقید نفسیاتی حدود میں رہتے ہوئے فنکار کی قوتِ مشاہدہ، جذبات نگاری اور بعض دوسرے مسائل کا بھی احاطہ ہو سکے گا۔

فرائڈ فورڈہم نے یونگ کے اجتماعی لاشعور اور دیومالاؤں پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

"وہ تخلیقی رجحان جو یہ (دیومالا) منعکس کرتی ہے اور جس احساس کو ظاہر کرتی اور ابھارتی ہے وہ بہت حد تک اس مافیہ کے بھی اجتماعی لاشعور کا بہ راہ راست اظہار ہے، اس لیے وہ تمام نوعِ انسانی اور ہر دور میں یکساں ملتی ہے۔" (۳۲)

یونگ کے خیال کے مطابق تصورات، تخلیق اور تخریب (یعنی کسی فنکار کی تخلیقات اور ایک ہجوم کے جنون) دونوں کو تحریک دیتے ہیں۔ (۳۳)

جب کہ ایڈلر کے خیال کے مطابق ہر انسان احساس کم تری کا شکار ہے۔ اس لیے ہر انسان اپنی انفرادی، سماجی اور تہذیبی احساس کم تری کو دور کرنے کے لیے کسی نہ کسی قسم کے فنکارانہ اظہار کو اپناتا ہے، جو لوگ اپنے احساسِ کم تری کو فنی شکل دیتے ہیں، وہ فنکار کہلاتے ہیں، اس طرح ایڈلر کے نقطہ نظر سے احساسِ کم تری کو دور کرنے اور سماج میں عزت حاصل کرنے یا احساس برتری کے جذبے تک پہنچنے کی کوشش اور اس کوشش سے حاصل ہونے والے ثمرے کا نام فن ہے۔

جمالیاتی تنقید:

جمالیات کو انگریزی میں ایستھیٹکس (Aesthetics) کہتے ہیں۔اس کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ جمالیات فلسفہ حسن و فن کا نام ہے، اس کا دائرہ فلسفہ نفسیات پر پھیلا ہوا ہے، جب ہم اس انداز سے غور کرتے ہیں کہ حسن یا فن کیوں متاثر کرتا ہے تو گویا ہم حسن یا فن پر نفسیاتی نقطہ نظر سے غور کرتے ہیں۔ اسی لیے مختصراً اس کی تعریف میں یہ عرض کیا گیا کہ جمالیات فلسفہ حسن و فن کا نام ہے اور اس پر غور کرنے کے لیے فلسفہ نفسیات سے رہ نمائی ملتی ہے۔

جمالیاتی تنقید کا مقصد ادبی فن پاروں میں مسرت و حسن کے اجزا تلاش کرنا ہے اور چوں کہ جمالیات عموماً فنونِ لطیفہ کے بارے میں ہی اظہار خیال کرتی ہے' اس لیے اسی کو فلسفہ فن کہا گیا ہے۔ یہ بات پچھلی صدی کے بہت سے مصنفین نے کہی ہے، اُنھوں نے اس فلسفہ فن یا فلسفہ حسن کو ہی تنقید کہا ہے اور اس لفظ کو کسی بھی ادبی تخلیق کی تعریف اور اس کے محاسن تلاش کرنے کے سلسلے میں استعمال کیا ہے۔ (۳۴)

جمالیاتی ناقد ادب پر غور کرتے ہوئے یہ سوچتا ہے کہ فن و قدرِ حُسن کی حقیقت اور ماہیت کیا ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کو کیوں متاثر کرتا ہے؟ فارسٹر نے لکھا ہے:

> "ادبی نقاد کا یہ سب سے بڑا کام ہے کہ وہ کسی فن پارے کو ایک حسین شے سمجھ کر جمالیاتی خصوصیات کی رو سے اس کا مکمل جائزہ لے۔ ادب ایک فن ہے، ایک ایسی چیز ہے جو ایک خوب صورت خیال (Think of Beauty) سے بنتی ہے، اس لیے یہ ایک ابدی مسرت ہے۔ ایک نقاد فن کار کی طرح تخلیق کے عمل اور تکنیک میں دل چسپی لیتا ہے۔ لیکن فوقیت کے ساتھ اس کی دلچسپی اُن عناصر سے ہوتی ہے، جو اس کی تخلیق کے عمل میں معاون ہوتے ہیں۔" (۳۵)

سنتیانا نے باقاعدگی کے ساتھ فلسفہ حسن اور تنقید کو یک جا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُس کے خیال میں اِس طرح سے ادبی تنقید زیادہ بہتر ہو سکے گی۔ لکھتا ہے:

> "اگر ہم تنقید کے اشتقاقی (ETYMOLOGICAL) معنوں کو جمالیات سے ملا

دیں تو اس طرح ہم اصول حسن کی دو اہم خصوصیات کو یک جا کر دیں گے۔ تنقید پرکھ (Judgment) اور جمالیات محسوسات کی دلالت کرتی ہے۔ تنقید جس میں محسوسات یا محسوسات جس میں جانچ پڑتال ہو، ان میں کوئی عام اصول تلاش کرنے کے لیے تنقید کو وسعت دینی ہوگی اور اس میں ان فیصلوں کی قدروں کو شامل کرنا ہوگا جو کہ آپس میں گہرا رشتہ رکھتی ہوں۔" (۳۶)

ایک دوسرے عالم کا خیال ہے:

"تنقید بغیر جمالیات کے نہیں ہو سکتی اگر اس تنقید کے پاس کوئی مضبوط جمالیاتی بنیاد نہیں ہے تو اس میں ناقص جمالیات کا عمل ضرور ہوگا۔"

اب ہمیں یہاں ٹھیر کر غور کر لینا چاہیے کہ قدرِ حسن، اظہار اور اس کے عناصر میں ہے یا مواد اور اس کے موضوع میں۔ اگر ہم اِس نکتے پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ نفسیات کے ناقدوں کے دو دبستانِ فکر ہیں۔ زیادہ تر ناقدین اِس نکتے پر مجتمع ہیں کہ ادب میں اسلوب، طرز پیش کش اور اس کے عناصر میں قدرِ حسن ہوتی ہے۔ اِس لیے موجودہ دور کے بعض ناقدین نے سارے قدیم ناقدوں کو جمالیاتی تنقید کا علم بردار قرار دیا ہے۔

جمالیاتی تنقید کے آثار اصلاح سخن کی روایت کے علم برداروں اور تذکرہ نگاروں کے علاوہ محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی اور شبلی نعمانی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے بعد کے لکھنے والوں میں اگرچہ اِس دبستان نقد کی مکمل پیروی نہیں ملتی لیکن اس رجحان کا اثر شدت کے ساتھ ملتا ہے۔

ہیئتی تنقید:

ہیئتی تنقید کو Structral Criticism بھی کہتے ہیں۔ اس کے دائرے میں فن کی ہیئت اور اس کے جملہ عناصر ولوازم آتے ہیں۔ اِس دبستانِ نقد کا ناقد سب سے پہلے فن پارے کی ہیئت پر غور کرتا ہے، ہیئت کے تجزیے سے اُس کے معانی تک رسائی حاصل کرتا ہے' معانی کے ساتھ نفسیاتی، سماجی اور دوسرے محرکات پر غور کرتا ہے۔ اُردو میں اِس دبستان نقد کی دو صورتیں ملتی ہیں:

(۱) قدیم، جو عروضی، فنی اور لسانی دبستان نقد کی شکل میں نظر آتی ہے۔

(۲) جدید، جو اردو کے چند مشہور و ممتاز ناقدوں کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ جن میں شمس الرحمٰن فاروقی اور اس دور کے بعض دوسرے ناقدین شامل ہیں۔

ہیئتی تنقید کے مفہوم میں، طریق اظہار (تکنیک)، اسلوب بیان، شعری زبان، زبان کی تمام آرایش، اثر انگیزی کے تمام طریقے، مواد کے تمام سانچے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے، مواد اور ہیئت کی ہم آہنگی، غرض تمام داخلی اور خارجی عناصر اور ان کے درمیان پائے جانے والے تمام فنی، ادبی اور جمالیاتی رشتے شامل ہیں۔ اِس مفہوم کے تحت تاثر پزیری کے اولین لمحے سے فنی تخلیق کے مرحلۂ آخر تک راستے کے تمام پیچ و خم مادّی اور غیر مادّی اسباب و علل اور داخلی و خارجی عناصر اور ان کا عمل و ردّ عمل، ہیئت کے عمل میں شریک ہیں۔ اور اس عمل کے نتیجے میں وجود پزیر ہیئت شعری ہیئت کہلاتی ہے۔ ایسی شعری ہیئت مواد کی خود کاری اور خود تجسیمی کا لازمی اور فطری نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ خالص شعری تجزیے کا خارجی روپ ہوتی ہے، اِس میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی ہوتی ہے اور ہر طرح مکمل ہوتی ہے۔ ہیئت میں زبان، اسلوب اور تکنیک کی خصوصی اہمیت ہے۔ ہیئت کی تبدیلیاں اِن تمام سطحوں پر رونما ہوتی ہیں۔ (۳۷) اِس نظریۂ تنقید کے تحت زبان اور زبان کی تخلیقی شکلوں (استعارہ، تشبیہ، پیکر، علامت وغیرہ) کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس کے ذریعے معانی و محرکات تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ اِس دبستان نقد کی بہت سی ذیلی شکلیں نظر آتی ہیں۔ ہر نقاد اپنی اُفتادِ طبع، مطالعہ اور اولیات کے تحت تنقید کا ایک مخصوص دائرہ متعین کر لیتا ہے، اس لیے ہیئتی تنقید نگاروں کے راستے اور مسلک جدا جدا نظر آتے ہیں۔ ہیئتی تنقید کے درج ذیل اصول قابل توجہ ہیں:

(۱) اِس میں فن کی ساخت، اسلوب اور ٹیکنک کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

(۲) ہیئت اور زبان کے تجزیے کے ذریعے معانی اور محرکات تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔

(۳) زبان اور زبان کی شکلوں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

(۴) ہیئتی نقاد متنِ فن سے قریب تر رہتا ہے۔

(۵) ہیئتی ناقد غیر ضروری خیالات اور محرکات کے اظہار سے گریز کرتا ہے۔

محمد حسن نے اگرچہ مارکسی نقطۂ نظر کے تحت ہیئتی تنقید پر لکھا ہے لیکن انھوں نے

پتے کی بات کہی ہے۔ لکھتے ہیں:

''ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا، بل کہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے، اِس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بل کہ اس کی ظاہری شکل و صورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں، اِن رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بل کہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ہیئت کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فن کارانہ ہنر مندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔''

دوسرے مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے تو اِس کی جڑیں جمالیات اور تنقید فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اِس بنیادی سوال سے جوڑا جا سکتا ہے۔ (۳۸)

یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ہیئتی تنقید ادبی تنقید کے وسیع اور پیچیدہ مفہوم میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ اِس سے قطع نظر کہ کسی ناقد کا اِسی طرزِ تنقید تک محدود رہ جانا کس حد تک مناسب یا غیر مناسب ہے۔

اُسلوبیاتی تنقید:

اسلوبیات جدید لسانیات کی ایک شاخ ہے اور اس کی عمر ابھی بہت مختصر ہے۔ یہ اصطلاح اُردو ادب میں کافی مدّت سے رائج ہے۔ جس کا مطلب ہوتا ہے بات کہنے کا انداز یا لکھنے کا طرز۔ لیکن جب ہم ''اُسلوبیاتی تنقید'' کہتے ہیں تو اس سے ہماری مراد تنقید کا وہ دبستان ہوتا ہے، جو جدید لسانیات کے زیرِ اثر وجود میں آیا۔ اسلوبیاتی تنقید ادبی اظہار کا تجزیہ کر کے

ہمیں بتاتی ہے کہ اس کی نوعیت کیا ہے؟ یا اس کے اندر کیا خصوصیات پائی جاتی ہیں؟ ادبی اظہار کے تجزیے کا یہ کام خالص سائنٹی فک بنیادوں پر کیا جاتا ہے اور اس کے اندر کافی حد تک قطعیت ہوتی ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد اس تصور تنقید پر ہے کہ کسی خیال، کسی جذبے یا کسی تجربے کو پیش کرنے کا کوئی مخصوص یا مقررہ انداز نہیں۔ تخلیق کار کو اس میں پوری آزادی حاصل ہونی چاہیے۔ وہ کسی بھی طریقے سے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کر سکتا ہے۔ البتہ اسلوبیاتی تنقید کا یہ فرض بہ ہر حال ہوتا ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ فن کار نے جو بھی انداز اختیار کیا ہے، اس میں وہ کس حد تک کام یاب ہے؟ تنقید کے اس عمل میں درج ذیل چار سطحوں میں سے کسی ایک یا ان میں سے ایک سے زائد یا بہ یک وقت سب کو سامنے رکھا جاسکتا ہے:

(۱) صوتیات (۲) لفظیات (۳) نحویات (۴) معنیات۔

گوپی چند نارنگ نے اس ذیل میں لکھا ہے:

> "اسلوبیات محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے بیش بہا مدد لی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو ٹھوس تجزیاتی، سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔" (۳۹)

گوپی چند نارنگ کی رائے کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات اپنے اندر خبر رکھتی ہے لیکن نظر سے محروم ہے۔ جمالیاتی تعینِ قدر اسلوبیاتی تنقید کا کام نہیں بل کہ یہ کام ادبی تنقید کا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ادبی تنقید کا محض ایک حربہ ہے۔ اور کسی فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین کرنے کے ساتھ ہی اسلوبیاتی تنقید کا کام ختم ہو جاتا ہے اور یہیں سے ادبی تنقید یا جمالیات کا کام شروع ہوتا ہے۔ اردو میں اسلوبیاتی تنقید نگار کی حیثیت سے مسعود حسین اور گوپی چند نارنگ کو خاص شہرت حاصل ہے۔

تاثّراتی تنقید:

تاثراتی تنقید کو امریکہ میں اسپنگارن نے نئی تنقید (New Criticism) کہا ہے اور بعض لوگوں نے اسے تخلیقی تنقید (Creative Criticism) کا نام دیا ہے۔ (۴۰) اِس دبستان نقد کی

بنیاد تاثرات کی باز آفرینی پر ہے۔ یعنی کسی فن پارے کو پڑھ کر قاری یا ناقد کے ذہن پر جو اثر مرتب ہوتا ہے۔ اس کو صفحۂ قرطاس پر اتار دینے کا نام تاثراتی تنقید ہے۔ ظاہر ہے کہ فن ایک چیز ہے اور فن کا تاثر دوسری چیز ہے۔ یہ خالص، وجدانی، ذاتی اور موضوعی (Subjective) اندازِ فکر و فن ہے۔ اُردو میں حالیؔ کے بعد اس دبستانِ فکر کا دور دورہ نظر آتا ہے اور آج تک تنقید کے نام سے تاثرات کا نگار خانہ سجایا جاتا ہے۔

تشریحی تنقید:

تشریحی تنقید کا سنگ بنیاد فن کی تشریح اور توضیح پر ہے۔ یعنی فن کے مطالعے کے بعد اس کے مبہم یا قابل وضاحت حصّوں کی تشریح کر دی جاتی ہے، ظاہر ہے کہ یہ تشریح شارح کے مزاج و میلان اور مبلغ علم کی بھی آئینہ دار ہوتی ہے اور رجحانات کی بھی۔ اِس لیے یہ شاعروں کی شرح نگاری میں تو کام آسکتی ہے لیکن تنقید کے میدان میں بے کار ہے۔ اُردو میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر یوسف سلیم چشتی، پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی اور دوسرے کئی بہترین نقاد اسی زمرے میں آتے ہیں۔

اُردو تنقید کی روایت

اُردو تنقید کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے، جتنی کہ خود اُردو زبان کی ہے۔ کسی کا یہ کہنا کہ اُردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے یا یہ کہ اقلیدس کا نقطہ اور معشوق کی موہوم سی کمر ہے (۴۱) محض ایک تفنّن ہے، واقعیت سے اِسے دور پرے کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ امیر خسروؔ سے مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ تک اُردو زبان و اسلوب میں جن اہم تحریکوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے، اُن کو درج ذیل ادبی ناموں سے یاد کیا جاتا ہے:

(۱) ریختہ گوئی کی تحریک (۲) ایہام گوئی کی تحریک

(۳) اصلاحِ زبان کی تحریک (۴) اصلاحِ سخن کی تحریک

پہلی تحریک ریختہ گوئی کی تحریک ہے، اِس تحریک کے پروان چڑھانے والوں میں اہم نام امیر خسرو کا ہے۔ اس کو فارسی زبان و ادب کی لطافت کے خلاف مقامی بولیوں کا ردِّ عمل بھی کہا جا سکتا ہے اور دو قوموں کے میل جول کا نتیجہ بھی۔ اہم بات یہ ہے کہ ریختہ اُردو کا ایک ابتدائی نام ہے، اِس نئی، بلواں اور رابطے کی عوامی زبان کی شاعری کو بھی ریختہ کہا گیا۔ اس دور میں اُردو شاعروں کے اجتماعات کو مراختہ اور فارسی شاعروں کے اجتماعات کو مشاعرہ کہا گیا۔ بعد کے دور میں مشاعرے اور مراختے کے لیے یکساں اصطلاح مشاعرہ استعمال کی گئی۔ اِس طرح ریختہ گوئی اُردو شاعری کی سب سے پہلی تحریک ہے، جس نے مقامی بولیوں کے شاعروں کو اپنی مادری زبان میں اپنے لطیف جذبات کے اظہار کا موقع فراہم کیا۔

دوسری تحریک ایہام گوئی کی تحریک ہے۔ ایہام ایک صنعت ہے۔ اِس کا مفہوم یہ ہے کہ ایک لفظ ذو معنی انداز میں اس طرح برتا جائے کہ شاعر کا مقصد معنیِ دور ہو اور سننے والے معنیِ قریب مراد لیتے ہوں۔ اِس اندازِ سخن سرائی میں فارسی، اصناف اسالیب، ذخیرہ الفاظ اور روایات کا غلبہ بڑھا اور مقامی اثرات پر کاری ضرب لگی۔ یہ تحریک چوں کہ پہلی تحریک سے

متصل ہے بل کہ اس کے چند برس بعد ہی وجود پزیر ہوئی ہے۔ اس لیے اس کو ریختہ گوئی کی تحریک کا ردِّ عمل بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ریختہ گوئی کے اثرات یوں تو اس دور کے اکثر شاعروں پر ہیں، شاہ آبرو شاکر ناجی اور اس دور کے دوسرے شاعروں کے کلام کا مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ شعرا ایہام گوئی کی تحریک کی زد پر تھے۔ شاہ آبرو کے ایک شاگرد شاہ حاتم نے تو اپنا دیوان مرتب کرتے وقت ایسے اشعار کو خاص طور پر خارج کیا تھا، جن پر ایہام گوئی کا اثر تھا۔ ان کا مختصر سا مجموعہ کلام "دیوان زادہ" اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

تیسری تحریک اصلاح زبان کی تحریک ہے۔ ریختہ گوئی کی تحریک نے فارسی لفظیات و روایات کے خلاف اپنا پرچم لہرایا تھا، ایہام گوئی نے فارسی روایات واسالیب کو جزوی طور پر اپنا کر آگے بڑھایا۔ ان دونوں تحریکوں کے عمل اور ردِّ عمل کے دوران افراط و تفریط کا انبار لگ گیا تھا۔ اِس لیے اِس کی اصلاح کی غرض سے خانِ آرزو اور دوسرے شعرا کی سرکردگی میں اصلاحِ زبان کی تحریک شروع ہوئی۔ اِس تحریک کو پہلی دونوں تحریکوں کا ردِّ عمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اِس دور میں اُردو میں کئی نادر و مستند لغات ترتیب دی گئیں، جس میں عبدالواسع ہانسوی کی غرائب اللغات بھی شامل ہے۔ اس کی غلطیوں کی اصلاح و تصحیح کے لیے خود خانِ آرزو نے ایک لغت ترتیب دی۔ اصلاح زبان کی تحریک کا خاص مطمحِ نظر ریختہ سے تلفظ، املا، انشا، قواعد اور دوسرے فنی و لسانی عیوب کو دور کرنا تھا۔ چناں چہ بڑی حد تک اس تحریک نے اپنے نصب العین کو انجام تک پہنچایا۔

اصلاح زبان کے شانہ بہ شانہ ادب کی ایک اور تحریک شروع ہوئی تھی، جسے ہم اصلاحِ سخن کی تحریک کہتے ہیں۔ اصلاحِ سخن کی تحریک اپنے اندر اول الذکر تینوں تحریکوں کا امتزاج رکھتی تھی، اس تحریک سے مبتدی شعرا کو نئے بال و پر ملے، دہلی میں شاعری کا بول بالا ہوا اور ریختہ ادب کی زبان سے آگے بڑھ کر تہذیب کی زبان بھی بن گیا۔ کہا جاتا ہے کہ لال قلعے کے پاس شاہ تسلیم کا تکیہ تھا، یہاں شاہ آبرو کے شاگرد رشید شاہ حاتم روزانہ شام کو اپنے شاگردوں کے ساتھ جلوہ افروز ہوتے تھے اور وہاں لسانی، فنی اور عروضی نکات زیرِ غور آتے تھے۔ اُن پر گفتگو ہوتی تھی اور شاہ حاتم اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح بھی دیتے تھے۔ شاہ حاتم کے شاگردوں میں میر تقی میر اور مرزا محمد رفیع سودا کا نام خاص طور پر لیا جاسکتا ہے۔ سودا کے شاگردوں میں شاہ نصیر شاہ، نصیر کے شاگردوں میں شیخ محمد ابراہیم ذوق اور ذوق کے

شاگردوں میں جہاں اُستاد فصیح الملک مرزا داغ دہلوی کا نام سرِ فہرست ہے۔ اِس طرح دبستانِ دہلی پر اصلاحِ سخن کی تحریک اور اصلاحِ زبان کی تحریک کا گہرا اثر ہے۔

اس بنیادی اور فطری شعور نقد کے علاوہ تنقیدی شعور کا بڑا توانا وجود شعر و سخن کی محفلوں (مشاعروں) اور تذکروں میں بھی ملتا ہے، مشاعروں کی مقبولیت اردو کے عہدِ اوّلیں سے چلی آ رہی ہے۔ مشاعروں میں ہر معیار اور ہر سطح کے لوگ شریک ہوتے رہے ہیں۔ شاعر بھی اور غیر شاعر بھی، اہلِ علم و سخن فہم بھی اور ناخواندہ اور سخن ناشناس بھی اور شاعروں میں بھی ہر معیار اور ہر قبیل کے شاعر شریکِ محفل ہوتے رہے، مبتدی و نو آموز اور کہنہ مشق و بزرگ سال اساتذہ سب ایک محفل میں دوش بدوش بیٹھتے رہے۔ ہر رنگ، ہر صنف، اور ہر معیار کا کلام اُن محفلوں میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اساتذہ مختلف انداز سے اپنے کمالِ فن کا مظاہرہ کرتے تھے۔ کبھی صنائع و بدائع کے استعمال کے ذریعے تو کبھی فنّی و عروضی نکتہ آفرینیوں کے ذریعے اور کبھی شعر کی انفرادیت کے حوالے سے۔ اہلِ ذوق سامعین ہر شاعر کو اس کے کلام اور شاعرانہ مقام اور مرتبے کے مطابق داد و تحسین سے نوازتے تھے۔ اچھے شعر پر کھل کر داد دیتے تھے، اس کے فنی و لسانی محاسن کو بھی سراہتے تھے اور بُرے شعر پر خاموش رہتے تھے۔ کبھی کبھی اس کے فنّی، لسانی، محاوراتی، اور دوسرے معائب و اسقام کی نشان دہی بھی سرِ محفل کر دیتے تھے۔ مختصر یہ کہ اس زمانے میں مشاعرے ایسی انجمنوں کی حیثیت رکھتے تھے، جہاں غیر شعوری طور پر ذہنوں میں تنقید کے اصول و مبادی مرتّب و مدوّن ہوتے رہے۔ اِن انجمنوں اور محفلوں سے شعر و ادب کا ذوق نکھرتا اور پروان چڑھتا تھا۔ مبتدی و نو مشق شاعروں کی تربیت ہوتی تھی۔ اُنہیں اپنے ذوقِ فن کو سنوارنے اور نکھارنے کا سنہری موقع میسّر آتا تھا اور ان کی حوصلہ افزائی بھی ہوتی تھی۔ اسی طرح نئے اور پرانے سامعین کو بھی اِن انجمنوں سے کچھ بل کہ بہت کچھ سیکھنے اور حاصل کرنے کے مواقع میسر تھے تا کہ وہ آگے چل کر شعر و ادب کی پرکھ کا حق ادا کر سکیں۔

مشاعروں اور شعری و ادبی محفلوں کے علاوہ اردو تنقید کے ابتدائی نقوش ان دیباچوں اور مقدموں میں ملتے ہیں جو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں شعرا نے اپنے شعری گل دستوں میں تحریر کیے ہیں۔ ان دیباچوں اور مقدموں میں شاعروں نے اپنے کلام کی ماہیت اور نوعیت کے متعلق بلیغ اشارے کیے ہیں۔ مثلاً ملا وجہی نے اپنی مثنوی "قطب مشتری" میں فنِ شعر پر کافی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ولی دکنی کے اشعار میں بھی شعری کیفیات پر

تبصرے ہیں اور میر تقی میر نے بھی اپنی شاعری کے منبع و مصدر اور اندازو اسلوب پر روشنی ڈالی ہے۔ اسی طرح شعرا کی غزلوں کے مقطعوں میں بھی تنقیدی عناصر ملتے ہیں۔ خصوصاً وہ مقطعے جو کسی کے اعتراف میں کہے گئے ہیں یا کسی معاصر سے چشمک کے نتیجے میں۔ مثلاً:

مرزا محمد رفیع سودا نے میاں شرف الدین مضمونؔ کے بارے میں اپنی ایک غزل کے مقطعے میں اپنا تاثر یوں ظاہر کیا ہے:

بنائیں اٹھ گئیں یارو، غزل کے خوب کہنے کی
گیا مضموں دنیا سے، رہا سودا سو مستانہ

حکیم مومن خاں مومنؔ دہلوی ایک راسخ العقیدہ شاعر تھے۔ ان کے معاصر آرزو مذہبی معاملات میں ان کے پیمانے پر پورے نہیں اترتے تھے۔ وہ ان کے نزدیک رسوم و بدعات میں مبتلا تھے۔ اس پس منظر میں انھوں نے اپنی ایک غزل میں یہ مقطع کہا:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں
مومن نہیں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

غالبؔ نے میرؔ کی شاعری پر یوں تبصرہ کیا ہے:

غالبؔ اپنا یہ عقیدہ ہے بہ قول ناسخؔ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں

مرزا بیدلؔ کے بارے میں یوں اظہار کیا ہے:

رنگ بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ پر تنقید کا یہ انداز اختیار کیا ہے:

ہوا ہے شہہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

لیکن یہ سب چیزیں محض نقوشِ تنقید یا آثارِ تنقید ہیں۔ انھیں مستقل تنقید کی حیثیت نہیں دی جا سکتی۔

تذکروں میں تنقید کی روایت

اردو تنقید کے وجود اور ارتقا پر گفتگو کرتے وقت تذکروں کو نہیں نظرانداز کیا جا سکتا۔ تذکرے ہماری اردو تنقید کے ابتدائی آثار ہیں۔ انھیں سے ادبی تنقید کے لیے قیمتی لوازمہ فراہم ہوا ہے۔ یہاں یہ بات زیر بحث نہیں ہے کہ اس لوازمے کا کیا معیار رہا ہے؟ اردو شاعری کے دور اولیں کے شعرا تک ہمارے عہد کے ناقدین تذکروں کے ہی ذریعے پہنچ سکے ہیں۔اس لیے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تذکروں کو اردو تنقید سے خارج نہیں کیا جا سکتا یا دوسرے لفظوں میں یہ کہ تذکروں سے بے نیاز ہو کر تنقید ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی۔

جب ہم تذکروں میں پائی جانے والی تنقید یا تنقیدی عناصر کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد وہ مجموعی تاثر ہوتا ہے، جو ہم تذکروں کے مطالعے سے اخذ کرتے ہیں۔ گویا ہم اس طرح جز کی مدد سے کل تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں، ورنہ ظاہر ہے کہ تذکرے موجودہ عہد کے اعتبار سے شعرا کے بہترین کارناموں کو نہیں پیش کرتے اور اس سے شاعر کی فنی دست رس اور تخلیقی حسیت کی نمایندگی نہیں ہوتی۔ اس صورت میں ہم تذکرہ نگاروں کی رائے کو کسی شاعر سے متعلق تجزیاتی رائے نہیں کہہ سکتے۔ تاہم تذکرے، قدیم شعرا کے مطالعے اور ان کے ذاتی حالات وعصری ماحول کی بازیافت میں بہت ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں۔ تذکروں کے مطالعے سے بس اتنی ہی توقع باندھی جاسکتی ہے۔

تذکروں کی رائے زنی کو شخصی تنقید تو مانا جا سکتا ہے اور اس میں ذاتی رجحانات کی خو، بو، بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ لیکن اس کا تعلق بنیادی طور پر اس ذہنی معاشرت اور ان معیاروں سے ہے، جنھیں نیم روایتی اور نیم درایتی طور پر اس عہد کے لوگوں نے اختیار کیا تھا۔

وہ کہیں سادہ گوئی کا ذکر کرتے ہیں، کہیں مشکل پسندی کا اور کہیں مقصدی رویوں کا۔ اس طرح ایجاز معنی، محاورہ بندی، تلاش الفاظ تازہ کاری یا خوش تراشی ان کی تنقیدی اصطلاحوں میں آنے والی ترکیبیں ہیں۔ مضمون آفرینی، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی اور فصاحت و بلاغت کی داد دینے کی کوشش جیسی باتیں ان کی تنقیدوں میں مل جاتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو تنقید سے الگ نہیں کیا جا سکتا لیکن مستقل تنقید کی حیثیت بھی نہیں دی جا سکتی ہے۔

تذکروں میں پائی جانے والی تنقیدوں کا جائزہ لیتے وقت ہمیں یہ بات بہ ہر حال ملحوظ رکھنی چاہیے کہ تذکرہ نگاروں نے شاعری کے حسن و قبح کی پرکھ اور نشان دہی کو کبھی بھی مقصود بالذات نہیں بنایا۔ ان کے نزدیک تنقید کی بس اتنی ہی اہمیت رہی ہے کہ اس کے ذریعے شاعر کا مقام فن متعین کیا جا سکے۔ تذکرہ نگار شاعر کے کلام کے معائب و محاسن کا تجزیہ نہیں کرتا بل کہ اپنے مجموعی تاثر کا اظہار کرتا ہے۔ اس لیے کہ تجزیے کے لیے جس شرح و بسط اور تفصیل کی ضرورت ہے، تذکرہ اس کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ تذکرہ اختصار و اجمال کا فن ہے، تذکرہ نگار اشاروں اور کنایوں کو اہمیت دیتا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر حنیف نقوی: "عربی و فارسی کی تنقیدی روایات اور نقد و نظر کے معیاروں سے عدم واقفیت یا بے اعتنائی بھی تذکروں کے سرمایہ تنقید کے متعلق صحیح رائے قائم کرنے میں سد راہ ثابت ہوتی ہے۔" (۴۲)

ہماری تذکرہ نویسی کا آغاز فارسی کے زیر اثر ہوا اور فارسی تذکرہ نویسی عربی تذکرے سے متاثر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے عہد کے تذکروں میں اشعار سے متعلق اظہار رائے کے پس پردہ عربی و فارسی کے تنقیدی اصولوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ عرب ناقدین شاعری میں "کیا" کے بجائے "کیسے" پر زور دیتے ہیں۔ وہ طرز بیان کو اولیت دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر یہ دیکھنا ہے کہ شاعر نے کیا بات کہی اور کتنی اہم اور وقیع بات کہی تو اس کے لیے شاعری کی کیا ضرورت ہے، یہ کام تو نثریا تقریر سے بھی لیا جا سکتا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری کا اصل حسن یہ ہے کہ شاعر نے بات کو کس انداز سے کہا ہے اور کیا کیا نزاکتیں شعر میں پائی جا رہی ہیں، جو اسے دوسرے شاعروں کے شعروں سے ممتاز و ممیز کرتی ہیں۔ شبلی کی تنقید میں ہمیں یہی بات ملتی ہے۔ شبلی کے نزدیک شعر کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ تکلف اور آورد سے پاک اور نادر تشبیہات و استعارات سے مرصع ہو۔ شعر کی زبان سادہ اور بندش چست ہو۔ کم سے کم الفاظ میں، زیادہ سے زیادہ معنی ادا کر دیے جائیں۔ دوسرے لفظوں میں

اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ شعر کے بلند و پست ہونے کا انحصار اس کے خارجی حسن و آرائش پر ہے۔ نہ کہ معانی یا موضوع کی متانت و طرفگی پر۔ فن کے اسی تصور پر عربی تذکروں کی بنیاد استوار ہوئی اور یہی تصور فن فارسی تذکروں کے وسیلے سے اردو تذکرہ نویسی میں آیا۔ اسی تصور فن یا نظریہ ادب کو اردو تنقید کا نقطہ آغاز بھی کہا جاسکتا ہے۔

چوں کہ اردو ادب (خصوصاً شاعری) نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں وہ خالص فارسی کا ماحول تھا۔ فارسی اس کی نہایت ترقی یافتہ اور مقبول زبان تھی، اس وجہ سے ابتداً اردو میں شعر کہنے والے فارسی داں تھے، وہ فارسی اسی طرح بے تکلف لکھتے اور بولتے تھے، جس طرح آج ہم اردو لکھتے اور بولتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں جتنے بھی تذکرے لکھے گئے، وہ فارسی ہی میں لکھے گئے۔ اردو میں تذکرہ نگاری کا سلسلہ اگرچہ اٹھارویں صدی کے اوائل سے شروع ہوا ہے، تاہم صدی کے نصف اول تک بس معدودے چند تذکرے ملتے ہیں۔ ماہ نامہ "نگار" کراچی نے اپنے "تذکرہ نمبر" میں میر تقی میر کے فارسی تذکرے "نکات الشعرا" (۱۷۵۲ء) سے لے کر مولانا آزاد کے تذکرے "آب حیات" (۱۸۸۰ء) تک چون تذکروں کی فہرست دی ہے (۳۴)۔

اردو شعرا کے تذکرے اگرچہ جدید اصولوں کے مطابق نہیں لکھے گئے ہیں تاہم ضمنی طور پر ان میں بہت سی کام کی باتیں مل جاتی ہیں، جو ایک محقق و ادیب کی نگاہ میں جوہر ریزوں سے کم نہیں۔ ان کی روشنی میں ہم تذکرہ نویسوں کے تنقیدی نظریات اور اصولوں کی فہرست بھی مرتب کر سکتے ہیں اور ہم اس بات کا بھی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شعر و فن سے متعلق تذکرہ نویس کا کیا نقطۂ نظر رہا ہے۔ مثال کے طور ہم میر تقی میر کے نکات الشعرا کا ذکر کریں گے۔ میر کا تذکرہ پڑھنے سے پتا چلتا ہے کہ وہ شاعری کے لیے سلیقہ مندی کو ناگزیر قرار دیتے ہیں اور یہ وہ چیز ہے جو زبان و بیان کی جملہ نزاکتوں تک رسائی کے بغیر نہیں حاصل ہو سکتی۔ میر فارسی کی شستہ و شگفتہ تراکیب، زبان و بیان کی سادگی، بندش کی چستی اور فصاحت و بلاغت کی روایت کی کامل پاس داری کو اچھی اور معیاری شاعری کے لیے لازمی قرار دیتے ہیں۔ روزمرہ اور محاورات کی صحت کا التزام بھی ان کی نظر میں شاعری کے لیے ناگزیر ہے اور ان سب کے ساتھ ساتھ مضامین و معانی کی ندرت و شایستگی بھی ان کے نزدیک غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے اور شعر و فن سے متعلق ان کا یہ نقطۂ نظر سامنے آتا ہے کہ اسے واردات عشق کی کیفیات

زندگی کا بھی ترجمان ہونا چاہیے۔ یا شیخ غلام ہمدانی مصحفی امروہوی کو لے لیجیے، مصحفی کے تذکروں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ شاعری کے لیے موزونی طبع کو ناگزیر قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک شاعری کسبی چیز نہیں، جسے سعی و کوشش سے حاصل کیا جاسکے ، بل کہ یہ ایک وہبی شے ہے ،جو طبعی مناسبت اور فطری رجحان کے نتیجے میں وجود پزیر ہوتی ہے اور یہ شے جسے ہم طبعی رجحان یا فطری مناسبت کہتے ہیں، اساتذہ اور بزرگان فن کی صحبتوں اور تربیتوں سے پروان چڑھتی ہے۔ مصحفی کے نزدیک جن لوگوں کو اساتذہ کی صحبت و تربیت میسر نہیں آتی یا جن کا کلام استاذ کی نوک قلم کی اصلاح سے محروم رہتا ہے، وہ فن کی نزاکتوں سے نابلد رہتے ہیں اور وہ شاعری کا حق نہیں ادا کر سکتے۔ مصحفی امروہوی کے نزدیک شاعری صرف خیال آرائی کا نام نہیں ہے، وہ اصولی طور پر اس تصور فن کے قائل ہیں، جسے ناسخ اور ان کے شاگردوں نے پروان چڑھایا تھا۔ وہ شعر اور شاعری کے لیے فصاحت بیان اور چستی بندش کو لازمی تصور کرتے ہیں۔

بعض ناقدین یہ کہہ کر تذکروں کی اہمیت اور قدر و قیمت کو کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ "تذکروں میں جو تنقید ملتی ہے، وہ سطحی ہے، اس لیے کہ اس کا تعلق زبان، محاورہ اور عروض سے ہے، اور یہ کہ "تذکرہ نویس تنقید کی ماہیت، اس کے مقصد اور اس کے صحیح اسلوب سے واقفیت نہیں رکھتے" (۴۴) ہمارے نزدیک یہ بات عدل و انصاف سے ہٹی ہوئی ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ تذکرہ نگاروں نے تنقید کی ماہیت اور اس کے مقصد کو اجاگر نہیں کیا ہے، اس لیے کہ یہ ان کا میدان نہیں تھا، لیکن انھوں نے اشعار پر جو رائیں دی ہیں، وہ ان کی بہترین تنقیدی بصیرت کی نشاں دہی کرتی ہیں۔ بہ قول عبادت بریلوی: ان کے ہاں تنقید ہے لیکن اجمال کے ساتھ، معیار ہیں لیکن آج کل کے معیاروں سے مختلف ہیں۔" (۴۵) لہٰذا ہمیں تذکروں میں صرف تنقیدی روایات اور شعور کی دریافت کرنی چاہیے نہ کہ تنقید کے کامل نمونوں کی۔

خلاصہ گفتگو کے طور پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تذکرے ہمارے ادبی ورثے کے امین، فنی شعور کے نقیب، علمی ذوق کے محافظ اور مجلسی زندگی و معاشرتی آداب کے آئینہ دار ہیں۔

تذکروں پر اعتراضات کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تذکروں میں

شعرا کے حالات اور سیرت کے بیان میں تو بے شبہ کہیں کہیں ذاتی بغض و عناد اور عصبیت کی کار فرمائی پائی جاتی ہے۔ لیکن شعرا کے کلام پر رائے زنی کے معاملے میں یہ بات کامل وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ان میں عام طور پر منصفانہ اور سچی رائے زنی کی گئی ہے۔ میر تقی میرؔ نے اپنے تذکرے "نکات الشعرا" میں انعام اللہ خاں یقینؔ کی شرافت، بزرگی اور نیکی کا اعتراف کیا ہے۔ ان کی سیرت کی تعریف کی ہے لیکن کلام کے سلسلے میں دوٹوک انداز میں کہہ دیا کہ "ذائقہ شعر فہمی مطلق نہ دارد"۔ حکیم قدرت اللہ قاسم اپنے تذکرے "مجموعہ نغز" میں میرؔ سے ان کی تند مزاجی اور تلخ کلامی کی وجہ سے کافی نالاں و برہم نظر آتے ہیں۔ ان کا ہر عیب کھول کھول کر بیان کرتے ہیں۔ لیکن جب ان کے کلام کی بات آتی ہے تو فرماتے ہیں "بہ ہر حال ازیں ہا در گزشتہ گویم و حق نہ می پوشم مرزا دریاے است بے کراں و میرؔ نہرے ست عظیم الشان۔" شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ امروہوی اور ان شاء اللہ انشاؔ کے مابین جو ادبی معرکے ہوئے اور نوک جھونک چلتی تھی، اس سے ادب کی پوری تاریخ واقف ہے لیکن مصحفیؔ نے اپنے تذکرے میں انشاؔ کی خوبیوں کو بالکل نہیں چھپایا۔ اسی طرح صاحبِ نغز حکیم قدرت اللہ قاسمؔ بھی انشاؔ سے خوش نہیں تھے لیکن انہوں نے بھی انشاؔ کے محاسن گنوانے کے معاملے میں قطعی بخل سے کام نہیں لیا۔

تذکرے عموماً تین اجزا پر مشتمل ہوتے ہیں:

(۱) شاعر کی سیرت، اس کے مختصر حالات زندگی اور اس کی شخصیت کی طرف لطیف اشارے۔

(۲) شاعر کے کلام پر رائے زنی اور اس کے کلام کی ادبی و فنی درجہ بندی۔

(۳) تذکرہ نگار کے مذاق و مزاج کے مطابق شاعر کے اچھے اور عمدہ اشعار کا انتخاب۔

تذکروں کے مطالعے سے جو باتیں دست یاب ہوتی ہیں، وہ اس طرح ہیں: شاعر کہاں پیدا ہوا، کس خاندان سے تعلق رکھتا ہے، اس نے کس پس منظر میں شاعری کی اور کس استاذ فن سے استفادہ کیا یا کس کے سامنے زانو تلمذ تہہ کیا، وہ کس صنف میں شعر گوئی کرتا ہے، اس کے کلام میں سوز و دردمندی کس حد تک ہے، زبان و بیان کی صفائی کے معاملے میں اس کا کیا رویہ ہے، صاحب دیوان ہے کہ نہیں، کون کون شعرا اس کے مدمقابل رہے ہیں اور خود اس کے شاگردوں کی تعداد کیا ہے؟

تذکروں کی تنقید میں اصلاح زبان و سخن کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ تذکرہ نگاروں نے شاعر کے حالات زندگی بیان کرنے کے بعد، اس کے کلام پر رائیں دی ہیں۔ اس کے بعد کلام کا وہ حصہ پیش کیا ہے، جو تذکرہ نگار کو زیادہ پسند رہا ہے، بہ ایں صورت اشعار میں زبان، بیان، محاورہ اور عروض کے اعتبار سے ترمیمات بھی کی ہیں۔ اس ذیل میں شاگرد یا غیر شاگرد کا کوئی امتیاز نہیں رکھا ہے:

شاہ آبرو کا شعر ہے:

نہیں تارے بھرے ہیں شک کے نقط
اس قدر نسخہ فلک ہے غلط

اس پر میر نے اپنے تذکرے نکات الشعرا میں اصلاح دیتے ہوئے "اس قدر" کے بجائے "کس قدر" کر دیا ہے اور لکھا ہے۔ "اگر بجائے اس قدر "کس قدر" می گفت ایں شعر آسماں می رسد"۔

یک رنگ کے شعر:

سچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
راستی ہے گی دار کی صورت

کے بارے میں میر لکھتے ہیں کہ "بہ اعتبار فقیر بجائے "سچ" "حرف حق اولی است" سجاد کا ایک شعر اس طرح ہے:

کس طرح کوہ کن پہ گزریں گی
ہجر کی یہ پہاڑ سی راتیں

میر نے اسے یوں کر دیا:

ہجر شیریں میں کیسے کاٹے گا
کوہ کن یہ پہاڑ سی راتیں

سجاد کے شعر:

تجھے غیر سے صحبت اب آبنی
ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی

کے بارے میں میر حسن دہلوی کہتے ہیں لفظ "ایسی دوستی" زبان قدیم است"

راقم کے شعر:

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
کہنے کو ہے یہ بات کہ مقدور ہی نہیں

میر حسن دہلوی فرماتے ہیں کہ: "اغلب کہ ایں شعر بے اصلاح باشد، چرا کہ از افتادن عین ناموزوں می شود، ودریں جاعین می افتد، عین خطاست درد انست فقیر چناں بہتر می شود"

اسی طرح معین کا ایک شعر ہے:

خوش ہم عریانی سے اپنی ہیں برنگ بوے گل
نکلے جاتے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

میر حسن دہلوی فرماتے ہیں۔ "خوش ہم عریانی ناموزوں است، چرا کہ میم بارا چناں چسپیدہ است کہ عین چوں چشم غزالاں از میاں رم کردہ است وایں سخت عیب است۔"

چوں کہ تذکرہ نویسی بنیادی طور پر اچھے اور پسندیدہ اشعار کی فراہمی کے لیے کی جاتی رہی ہے، اس لیے ہم تذکروں کو مختلف شعراے قدیم سے بھی وابستہ کر سکتے ہیں۔ لیکن اس صورت میں یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ کسی شاعر کے تمام شعر یک جا ہو جائیں، کبھی کبھی محض ایک شعر پر اکتفا کیا گیا ہے اور کبھی صرف شاعر کا نام، تخلص، شاگرد یا پتا بتانے پر۔

تذکروں میں جو تنقید ملتی ہے وہ محض شاعری کی حد تک محدود ہے، نثر اور نثر نگاروں کے سلسلے میں بس ایک آدھ ہی کوشش ملتی ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے لکھا ہے:

> "خواجہ عبدالروف عشرت لکھنوی کے تذکرے "آب بقا" کے علاوہ اردو میں اہم نثر نگاروں کا کسی زمانے میں بھی کوئی باقاعدہ تذکرہ نہیں ملتا، کہیں کہیں ہم شعرا کے ترجمے کے اجمال میں ان کی کسی نثری تصنیف کا حوالہ ضرور دیکھتے ہیں۔ لیکن نثری اقتباس نہیں۔ الا ماشاءاللہ (۴۶)

اس کی وجہ تنویر احمد علوی کے خیال میں یہ ہو سکتی ہے:

> "فورٹ ولیم کالج سے پہلے اردو میں نثر نگاری کی روایت بہت کم زور تھی ، لیکن فورٹ ولیم کالج کے بعد بھی ہمارے اہل قلم اسے کم زور ہی تصور کرتے رہے۔ (۴۷)

مولانا محمد حسین آزاد نے بھی اپنے تذکرے "آب حیات" میں نثر نگاری کی طرف توجہ نہیں

کی۔ مولانا شبلی نعمانی نے ایک سے زائد جلدوں میں شعر العجم لکھی، انھوں نے بھی فارسی نثر نگاروں کو قابل اعتناء نہ سمجھا۔ حالاں کہ وہ خود شاعر بھی تھے اور ایک بڑے ادیب و نثر نگار بھی۔ حد تو یہ ہے کہ شعر العجم کے مقابلے میں عبدالسلام ندوی نے ''شعر الہند'' لکھی، انھوں نے بھی اس گوشے کو نظر انداز کر دیا۔

بہ قول حنیف نقوی: بالعموم تذکرے گروہ بندیوں کے نتیجے میں وجود میں آتے ہیں۔ کسی نے اپنے تلامذہ کی کثرت تعداد دکھانے کے لیے تذکرہ لکھا ہے تو کسی نے اپنے استاذ بھائیوں کے نام نمایاں اور ممیز کرنے کے لیے۔ (۴۸) فارسی میں مرزا فاخر مکین کے خاص شاگرد موہن لال انیس نے ''انیس الاحبا'' کے نام سے ایک تذکرہ لکھا ہے، جس میں انھوں نے مکین کے تلامذہ کے حالات لکھے ہیں اور ان کے اوصاف گنوائے ہیں۔ اگرچہ شیخ غلام ہمدانی مصحفی امروہوی کا تذکرہ ''ریاض الفصحا'' بہ ظاہر اس قبیل سے تعلق نہیں رکھتا لیکن بہ حیثیت مجموعی اسے اس زمرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ اس میں مصحفی کے تلامذہ کے علاوہ دوسرے شاعروں کے نام تو ملتے ہیں لیکن بس برائے نام۔ کچھ تذکرے دوستوں اور اقارب کی فرمایش پر لکھے گئے ہیں۔ مثلاً ''تذکرۂ ہندی'' کے دیباچے میں مصحفی کے یہ الفاظ بھی ملتے ہیں:

''ایں فقیر بہ تکلیف میر مستحسن خلیق قدم دریں بادیہ پر خار گزاشت'' (۴۹)

اسی طرح خوب چند ذکا اپنے تذکرے ''عیار الشعرا'' کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ تذکرہ انھوں نے اپنے استاذ شاہ نصیر دہلوی کے ایما پر تحریر فرمایا تھا (۵۰) ''گلشن بے خار'' اور گلشن ہند ''کو بھی فرمایشی تذکروں کے زمرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ بعض تذکرے سلاطین و امرا کے درباروں سے وابستہ شاعروں اور ادیبوں نے محض سلاطین و امرا کی خوش نودی کی غرض سے حوالۂ قلم کیے ہیں۔ حنیف نقوی، امیر مینائی کے تذکرے ''انتخاب یادگار'' کو بھی اسی زمرے میں شامل کرتے ہیں۔ (۵۱) لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ قابل ذکر ہے کہ اردو کے کئی تذکرے حسب حال اور پسندیدہ اشعار کے باقاعدہ انتخاب کے نتیجے میں بھی منظر عام پر آئے ہیں۔ تذکروں کی تنقید میں سیرت نگاری اور انتقادی اشاروں کے علاوہ انتخاب کلام کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ تذکروں میں تنقید موجود ہے لیکن تذکرہ نویسوں نے اس ذیل میں کچھ اس درجہ ایجاز و اختصار سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والا آگے گزر جاتا ہے اور اسے احساس تک نہیں

ہو تا کہ تذکرہ نگار نے کہاں اور کس طرح تنقید کا فریضہ ادا کیا ہے۔ اس اختصار و ایجاز نے عہد حاضر کے بہت سے ناقدوں کو اس غلط فہمی میں مبتلا کر دیا کہ تذکروں میں تنقید کا وجود معدوم ہے۔

اگرچہ تذکرے مخصوص مقاصد کے پیش نظر لکھے جاتے رہے ہیں، جن میں شاعروں کے مختصر حالات و سوانح، کلام پر واجبی رائے اور انتخاب اشعار ہو تا تھا، تاہم ان میں چند بڑی اہم خصوصیات ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر میر تقی میرؔ کا تذکرہ ''نکات الشعرا'' جامعیت کلام اور دو ٹوک تنقید کی وجہ سے شہرت رکھتا ہے تو گلزار ابراہیم اور گلشن ہند مغربی شعرا کے تعارف اور تاریخی معلومات کی وجہ سے مشہور ہیں اور مجموعہ نغز، عیار الشعرا، تذکرہ شعرائے اردو اور گلشن بے خار اپنی بے لاگ تنقیدی رایوں کی وجہ سے اہل علم کے نزدیک پسندیدہ ہیں۔ اس صورت حال کے پیش نظر تذکروں کو درج ذیل اقسام میں منقسم کیا گیا ہے:

(۱) وہ تذکرے جن میں صرف اونچے درجے کے شعرا کے حالات و کوائف درج کیے گئے ہیں اور ضمنی طور پر کچھ حصہ کلام بھی شامل کر دیا گیا ہے۔

(۲) وہ تذکرے جن میں تذکرہ نگار نے جامعیت کے ساتھ تمام قابل ذکر شعرا کو جگہ دی ہے۔

(۳) وہ تذکرے جن کا مقصد شعرا کا اچھا اور معیاری کلام پیش کرنا ہے اور حالات و کوائف کی طرف توجہ ضروری نہیں سمجھی گئی۔

(۴) وہ تذکرے جن میں عہد بہ عہد اردو شاعروں کو شامل کیا گیا ہے تاکہ قاری کے سامنے شاعری کا ارتقا آسکے۔

(۵) وہ تذکرے جو شاعری کے مخصوص عہد سے تعلق رکھتے ہیں۔

(۶) وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندہ ہیں۔

(۷) وہ تذکرے جو محض اصلاح سخن، زبان یا تنقید فن کے لکھے گئے ہیں۔

تذکرے پر کسی قدر تفصیلی گفتگو کے بعد مناسب معلوم ہو تا ہے کہ مختلف العہد تذکروں کا ایک ہلکا سا جائزہ لے لیا جائے، تاکہ قاری کو تذکروں اور ان میں پائی جانے والی تنقید کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

(۱) نکات الشعرا:

میر تقی میرؔ (م: ۱۸۱۰ء) کا تذکرہ "نکات الشعرا" تذکروں کی ان چند کتابوں میں ہے، جن میں شاعروں اور ادیبوں کے تعارف میں محض ولادت، جائے ولادت اور خاندانی حالات بتانے پر اکتفا نہیں کیا گیا ہے بل کہ ان کے ذاتی و شخصی حالات و کوائف بھی بیان کیے گئے ہیں اور محاسن و معائب بھی اور فنی و لسانی خوبیوں کو بھی اجاگر کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو تنقید میں "نکات الشعرا" کا نام بڑی اہمیت کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ میر نے یہ تذکرہ کب لکھا؟ اس سلسلے میں کوئی قطعی و حتمی بات نہیں کہی جاسکتی، اس لیے کہ میرؔ نے اپنی پوری کتاب میں سنہ و تاریخ کا ذکر نہیں کیا ہے۔ البتہ بعض بیانات کی روشنی میں قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ تذکرہ ۱۷۵۲ءیا ۱۷۵۳ء میں لکھا گیا۔ اس لیے کہ تذکرے کے ابتدائی صفحات میں رائے آنندرام مخلصؔ کے بارے میں میرؔ کی یہ عبارت ملتی ہے:

"از مدتے آزار دم داشت، قریب یک سال است کہ درگزشت۔" (۵۲)

اور تذکرہ "گل رعنا" کے مطابق آنند رام مخلصؔ کی موت ۱۷۵۱ء میں واقع ہوئی۔ (۵۳)

اگرچہ میر تقی میرؔ اردو شاعری کی دنیا میں شہنشاہ غزل اور عظیم مثنوی نگار کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ لیکن نثر میں بھی ان کی دو یادگار اور قابل ذکر کتابیں ہیں اور دونوں ہی اردو ادب میں درجہ استناد رکھتی ہیں۔ پہلی "ذکر میر" جس کا اُردو ترجمہ پروفیسر نثار احمد فاروقی نے "میر کی آپ بیتی" کے نام سے کیا ہے۔ اور دوسری تذکرہ شعرائے ریختہ گویاں یعنی "نکات الشعرا"۔ "نکات الشعرا" کی تالیف کا اصل سبب میر کی خود پسند طبیعت کا رجحان تھا۔ بعض لوگ ایک سبب ان کے سوتیلے ماموں خان آرزو کی صحبت بھی بتاتے ہیں، جنھوں نے "مجمع النفائس" کے نام سے ۱۱۶۴ء میں فارسی شاعروں کا ضخیم تذکرہ تالیف فرمایا تھا۔ (۵۴) میرؔ کا یہ تذکرہ اس عہد کے ادیبوں اور شاعروں کے لیے نہایت پر اضطراب بل کہ تکلیف دہ تھا۔ میر کی زہرہ گداز تنقیدوں کی تاب لانا، ان کے لیے آسان نہ تھا، چناں چہ شعرا و ادبا کی طرف سے رد عمل کا سلسلہ جاری ہو گیا، نتیجے کے طور پر میرؔ محمد یار خاکسارؔ اور سید فتح علی گردیزی کے تذکرے منصۂ شہود پر آگئے۔

میر تقی میر کے تذکرے کی اصل اور اہم خصوصیت اس کی تلخ تنقید ہے۔ وہ

اندھی اور بہری عقیدت جو قدیم تہذیب کا ایک جز ہے اور جو اکثر حالات میں اپنے ممدوح کے معائب و نقائص قلم بند کرنے سے روکتی ہے، "نکات الشعرا" میں یکسر مفقود ہے۔ جو رائے بھی ظاہر کی ہے، بے رو رعایت اور بے لاگ انداز میں ظاہر کی ہے۔ کہیں بھی مداہنت سے کام نہیں لیا ہے۔ نکات میں تنقید سخن کے ساتھ ساتھ شاعروں کے حالات اور سیرت پر بھی برہنہ تنقید ملتی ہے۔ کہیں کہیں میر کا قلم معاصرت کا بھی شکار ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر مرزا محمد رفیع سودا جیسے شاعر کو تو "جاہل" کا خطاب دے دیا ہے اور ایک نوجوان کے بارے میں یوں مدح سرا ہیں:

> "جوانے ست خوش خلق، خوش خوے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روے، غزل و قصیدہ و مثنوی و قطعہ و مخمس و رباعی ہمہ را خوب می گوید سر آمد شعراے ہندی اوست۔ چناں چہ ملک الشعراے ریختہ اوراشاید (۵۵)

شاہ حاتم کی شاعری اور سیرت اور یقین کی شاعری سے متعلق انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس میں لہجہ نہایت سخت ہے۔ یقین کی شاعری کو اکثر تذکرہ نگاروں نے اعلی اور معیاری شاعری بتایا ہے لیکن میر کہتے ہیں کہ "ذائقہ شعر فہمی مطلق نہ دارد"

میری راے میں میر نقد و نظر کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے تھے اور مزاجاً انھیں اس سے مناسبت بھی تھی، لیکن طبیعت کی افسردگی کے زیر اثر اس عظیم صلاحیت کو انھوں نے اپنی تلخ کلامی اور تند خوئی کی وجہ سے سخت نقصان پہنچایا ہے تاہم فن تذکرہ نگاری میں جو اسلوب میر نے پیش کیا ہے، بعد میں آنے والے بیش تر تذکرہ نگاروں نے اس کا تتبع کیا ہے۔ یہ ان کے تذکرے کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔

تذکرہ ریختہ گویاں:

"تذکرہ ریختہ گویاں" سید فتح علی حسینی گردیزی کی تالیف ہے۔ ان کا اصلی وطن تو گردیز تھا، لیکن ان کی پیدائش دہلی میں ہوئی اور دہلی ہی میں ۱۲۲۴ھ میں وفات پائی۔ یہ تذکرہ ایک طرح سے میر تقی میر کے "نکات الشعرا" کے رد عمل میں لکھا گیا ہے۔ دیباچے میں گردیزی نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ ہمارے عہد کے جن لوگوں نے شعرا کے تذکرے لکھے ہیں، ان میں دو نقائص ہیں، پہلا نقص یہ ہے کہ انھوں نے اپنے ہم سر و معاصر شعرا پر بے بنیاد

و بے جا خوردہ گیریاں کی ہیں، ان کے کلام پر تنقید کی بجائے تنقیص کی ہے اور ان کے حالات کے بیان میں بھی بخل سے کام لیا ہے اور دوسرا نقص یہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے بہت سے نازک خیال اور نغز گو شعرا سے بے اعتنائی برتی ہے اور انھیں نظر انداز کیا ہے۔ اگرچہ فتح علی حسینی گردیزی نے صراحت کے ساتھ کسی کا نام نہیں لکھا ہے، تاہم اس کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہ جاتا کہ ان کا روے سخن میر تقی میر اور ان کے تذکرے نکات الشعرا کی طرف ہے۔ ناقدین کے نزدیک گردیزی کے تذکرے کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہے۔ اس میں تنقید مفقود ہے۔ البتہ میر کے بیانات کی تردید و مذمت کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ انتخاب میں میر کے صرف ایک شعر کو لیا ہے، جب کہ بعض وہ شعرا جن کی شاعری اور شخصیت ان کے عہد میں خاصی مشکوک رہی ہے، بل کہ ان کو میر کے سارق کی حیثیت سے بھی جانا جاتا رہا ہے، ان کے بارے میں تذکرہ نگار نے اتنی سخاوت اور فراخ دلی سے کام لیا ہے کہ ان کے دس دس اور پندرہ پندرہ اشعار پسندیدہ شعروں کے انتخاب میں شامل کیے ہیں۔

میری ناقص راے میں گردیزی کا تذکرہ نہ تنقیدی اعتبار سے کوئی اہمیت رکھتا ہے اور نہ انتخاب اشعار کے اعتبار سے۔ یہ محض رد عمل کا تذکرہ ہے، اس کی بس اتنی ہی اہمیت تسلیم کی جانی چاہیے۔ آخر میں یہ بات بھی قابل ذکر معلوم ہوتی ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ نہ صرف یہ کہ نکات الشعرا کی مکمل صداے بازگشت ہے بل کہ اس میں تقریباً تمام منتخب اشعار بھی وہی ہیں جو میر نے اپنے تذکرے نکات الشعرا میں شامل کیے ہیں۔ (۵۶)

مخزن نکات:

یہ قیام الدین علی قائم چاندپوری (م: ۱۷۹۳ء) کا تذکرہ ہے۔ چوں کہ "مخزن نکات" اس کا تاریخی نام ہے، اس لیے یہ جاننا مشکل نہیں کہ یہ ۱۱۶۸ھ میں لکھا گیا ہے، لیکن اس بات کا قوی امکان ہے کہ اس کی داغ بیل بہت پہلے پڑ چکی ہو، تکمیل ۱۱۶۸ھ میں ہوئی ہو گی۔ اس کی ابتدائی شکل بیاض کی تھی، اس کے ماخذ میں ابو طالب کی بیاض بھی ہے، جو سودا کے چچا کے دوست تھے (۵۷) قائم شعر و سخن کی تاریخ میں سودا کے مایہ ناز شاگرد کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ (۵۸)

مخزن نکات میں انتخاب اشعار میرؔ کے تذکرے سے بڑی حد تک یکسانی رکھتے ہیں اور بیانات میں بھی کافی حد تک یکسانی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ قائم چاندپوری نے فتح علی حسینی گرویزی کی طرح میر تقی میر کی مخالفت بل کہ معاندت کو اپنا نصب العین نہیں بنایا۔ چوں کہ وہ خود بھی ایک اچھے شاعر تھے، بعض لوگوں کے نزدیک تو انھیں مرزا محمد رفیع سوداؔ پر بھی فوقیت حاصل ہے، اس لیے انھوں نے بیانات میں اعتدال و توازن کو اپنا شعار بنایا ہے اور جگہ جگہ اپنے حسن ذوق کا بھی عملی مظاہرہ کیا ہے۔ قائم کے تذکرے کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں پہلی بار اردو شاعری کے ادوار مقرر کیے گئے ہیں اور ہر دور کے شروع میں اس دور کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ تذکرہ نگاری میں یہ تاریخی احساس لٹریری ہسٹری کی طرف رجحان کا پہلا قدم ہے جو آگے چل کر آب حیات کی شکل میں عروج کو پہنچ جاتا ہے۔

تذکرہٴ شعرائے اردو:

تذکرہ شعرائے اردو مشہور مثنوی نگار شاعر میر حسنؔ دہلوی کا تذکرہ ہے۔ اس کی تکمیل ۱۷۷۴ء میں ہوئی (۵۹) اس تذکرے کی تالیف سے پہلے اردو شعرا کے کئی تذکرے منظر عام پر آچکے تھے۔ اور ان میں سے بعض مقبول و پسندیدہ بھی قرار دیے جاچکے تھے گویا میر حسن کے سامنے تذکروں کے بہت سے نمونے موجود تھے اور ان کے سامنے تذکروں سے متعلق لوگوں کے نقطہ ہائے نظر بھی آگئے تھے۔ چناں چہ تذکرہ شعرائے اردو کی ترتیب میں میر حسن نے "نکات الشعرا" اور "مخزن نکات" سے خاصی مدد لی ہے، جسے میں محض چراغ سے چراغ جلانے سے تعبیر کرتا ہوں۔ اس تذکرے میں میر حسن نے صرف ان شعرا کو لیا ہے، جن سے وہ بہ راہ راست واقف تھے۔ میر حسن نے اس تذکرے میں سوانحی پہلو کو نظر انداز کرتے ہوے صرف سیرت و شخصیت پر اظہار خیال کیا ہے۔ شعرا کے کلام پر جو رائے زنی کی ہے، ان سے اردو تنقید کو کافی تقویت ملتی ہے۔ میرؔ حسن نے شعرا کے کلام پر تنقید و رائے زنی میں بڑی خوش سلیقگی اور دقّتِ نظری سے کام لیا ہے۔ بہ قول مولوی عبدالحق: "شعرا کے کلام پر اظہار رائے کے معاملے میں میر حسن اعتدال و انصاف کو ہمیشہ مد نظر رکھتے ہیں اور کبھی کسی کی دل آزاری کا پہلو نہیں آنے دیتے"۔ میر حسن کے تذکرے کی ایک خصوصیت یہ

بھی ہے کہ اس میں انھوں نے انتخاب کلام یا تنقید کلام کے ذیل میں محض غزل کو ہی لائق اعتنا نہیں سمجھا ہے بل کہ قصائد اور مثنویوں پر بھی گفتگو کی ہے اور ان تمام اصناف کا بہترین انتخاب پیش کیا ہے۔ میر حسن نے پورے تذکرے میں اپنے اسلوب کو مسجع و مقفی رکھا ہے۔

تذکرہ ہندی:

تذکرہ ہندی شیخ غلام ہمدانی مصحفی امروہوی کا تذکرہ ہے۔ تذکرہ ہندی میں بالعموم ان شعرا کو جگہ دی گئی ہے، جن سے تذکرہ نگار کی ذاتی رسم و راہ تھی یا جن سے وہ ملاقاتی رہ چکے تھے۔ ان کے قلم سے ایک اور تذکرہ "ریاض الفصحا" کے نام سے بھی ہے۔ تذکرہ ہندی کی تالیف ۱۷۸۶ء اور ۱۷۹۵ء کے درمیان اور ریاض الفصحا کی تالیف ۱۸۰۶ء سے ۱۸۲۱ء کے درمیان عمل میں آئی۔ چوں کہ مختلف خوبیوں اور خامیوں کے لحاظ سے دونوں تذکروں میں کافی توافق و مماثلت موجود ہے۔ اس لیے اکثر ناقدین نے فرق زمانہ کے باوجود دونوں کا ذکر ایک ہی ساتھ کیا ہے یا محض ایک (اول الذکر) کا۔ مصحفی ان دونوں تذکروں سے پہلے فارسی گو شعرا کا ایک تذکرہ "عقد ثریا" کے نام سے بھی ۱۷۸۵ء میں لکھ چکے ہیں۔ (۶۰)

مصحفی کے تذکروں کی اہم خصوصیت ان میں سوانحی اور تنقیدی عناصر کا حسین و دل آویز امتزاج ہے۔ اگرچہ مصحفی کے پاس سنہ اور تاریخ کا تعین کم ملتا ہے تاہم ہر شاعر کے حالات میں حتیٰ المقدور اس کی شخصیت کے مختلف گوشوں اور پہلوؤں کو اجاگر کر کے اس کی عمر کا تخمینی تعین مصحفی کا معمول رہا ہے اور ان سب کے ساتھ ساتھ شاعر کے کلام پر مختصر اور جامع رائے بھی ہوتی ہے۔ تذکرے میں زندگی، شخصیت اور فن کا بہ یک وقت مطالعہ و تجزیہ صرف شیخ غلام ہمدانی مصحفی کا عطیہ ہے اور یہی چیز انھیں اپنے عہد کے تذکرہ نگاروں میں ممیز کرتی ہے۔ (۶۱)

تذکرۂ مصحفی کی خصوصیات میں غیر جانب داری اور راست بازی بھی ہے۔ انھوں نے شاعروں کی بے جا تعریف و تحسین اور تنقیص و نکتہ چینی سے اپنے دامن کو پاک رکھا ہے۔ تنقید کلام میں بھی دیانت داری کو ملحوظ رکھا ہے۔ اساتذۂ فن کی خدمات کا وسیع القلبی کے ساتھ اعتراف کیا ہے۔ اس تذکرے کی قابل ذکر بات وہ فضا اور ادبی ماحول ہے، جو اٹھارویں صدی عیسوی کے اواخر کی نمایندگی کرتی ہے۔ اس زمانے میں نوابوں اور رئیسوں کے درباروں اور

ڈیوڑھیوں کو ادب و تہذیب کے معاملے میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔

مجموعۂ نغز:

یہ حکیم قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ ہے۔ قدیم تذکروں میں سب سے جامع اور معتدل تذکرہ حکیم قدرت اللہ قاسم کا تذکرہ مجموعہ نغز ہے۔ حکیم قدرت اللہ قاسم اپنے عہد کے ایک جید ادیب تھے، شعر و سخن سے انھیں خصوصی لگاؤ تھا، اپنے دولت خانے پر بڑی پابندی کے ساتھ شاعروں کی محفلیں منعقد کرتے تھے۔ اگرچہ ''مجموعۂ نغز'' کا زمانہ تالیف کہیں درج نہیں ہے تاہم بعض قرائن سے اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ تذکرہ کب اور کس زمانے میں زیور تالیف سے آراستہ ہوا۔ مثلاً میر جواد علی خاں ہادی کی وفات ۱۸۰۰ء میں واقع ہوئی۔ اس سے یہ بات بہ ہر حال واضح ہو جاتی ہے کہ یہ تذکرہ ۱۸۰۰ء سے پہلے کا ہے (۶۲)

حکیم قدرت اللہ قاسم تاریخی نقطہ نظر سے شعر گوئی کی روایت حضرت آدمؑ کے اس مرثیے سے وابستہ کرتے ہیں، جو انھوں نے اپنے ایک بیٹے قابیل کے ہاتھوں دوسرے بیٹے ہابیل کی موت پر کہا تھا۔ تذکرے کو جامع اور دل چسپ بنانے کے لیے قاسم نے شعرا کے تعارف میں ان کے وطن، مقام پیدائش، حسب و نسب، اخلاق و عادات، مذہبی عقائد، علمی استعداد، سلسلہ تلمذ اور مشاغل زندگی سے متعلق حتی الامکان تمام باتیں فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے میر اور آزاد کی روش کے علی الرغم جس شاعر کے بارے میں جو بات لکھی ہے، وہ اخلاص، نیک نیتی اور عدل و انصاف کی تمام روایات کو سامنے رکھ کر لکھی ہے۔ تذکرہ نگار کو میر تقی میر سے سخت اختلاف ہے۔ ان کی خودسری اور تدمغ سے وہ بے حد شاکی نظر آتے ہیں لیکن جب ان کے کلام پر اظہار خیال کرتے ہیں تو ان کی استادانہ حیثیت اور شاعرانہ عظمت و رفعت کا کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں اور انھیں اردو کے شاعروں میں صف اول کا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ولی دکنی کے بارے میں وہ اس بات کے معترف ہیں کہ اس نے اپنے ہم عصر شعرا کو طبع آزمائی کے لیے شعور کے امکانات دیے اور فکر و فن کے دھارے کو ایک نئی سمت عطا کی۔

غرض کہ حکیم قدرت اللہ قاسم نے معاصرانہ چشمک اور ذاتی مخاصمت سے بلند ہو کر شاعروں کی خوبیوں اور کارناموں کا اعتراف کیا ہے اور یہ چیز انھیں اور ان کے تذکرے کو

خاص وزن دیتی ہے۔

قاسم کے تذکرے "مجموعہ نغز" میں شعرا کے ذکر میں تاثراتی تنقید کے نمونے جگہ جگہ ملتے ہیں۔ مثلاً وہ میر کلو عرش کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مذاق گفتارش بسیار شیریں، طرز اشعارش نہایت شیریں" (۶۳)

میر محمدی شرف کے بارے میں رقم طراز ہیں:

"کلامش پختہ و باکیفیت است، خیال بندی بہ خیالش خیلے جاداشت"

اور فتح علی شیدا کے بارے میں کہتے ہیں:

"شعرش نہایت پختہ و باکیفیت است" (۶۴)

حکیم قدرت اللہ قاسم کے تذکرے میں مشرقی تنقید کی ابتدائی روایت کی پاس داری بھی ملتی ہے، انھوں نے اشعار کے سلسلے میں لفظی و معنوی بحث بھی کی ہے اور اشعار میں پائے جانے والے معایب کو دور کرنے کے لیے متبادل الفاظ یا مصرعے بھی دیے ہیں۔ مثلاً مرزا قاسم علی کے مطلع:

ہمارے سامنے مت ابر بار بار برس جو ہم سے ہو سکے تجھ سے نہ ہو ہزار برس

پر کہتے ہیں:

"اگر در مصرع اولی "نوبہار" می نمود خوب بود" (۶۵)

مجموعہ نغز قدیم تذکروں میں اس اعتبار سے اہمیت و وقعت رکھتا ہے کہ اس میں شعرا کے ذکر میں عدل و انصاف اور اعتدال و توازن کی روایت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ حقائق و واقعات سے انحراف نہیں کیا گیا ہے جو کچھ کہا گیا ہے صحیح اور صائب کہا گیا ہے اور اس میں شعرا کے ذاتی و شخصی حالات و کوائف سے لے کر ان کے کلام پر نقد اور تبصرے تک ہر جگہ سنجیدگی اور وقار کو باقی رکھا گیا ہے۔ یہی "مجموعہ نغز" کی انفرادیت ہے۔

گلشنِ بے خار:

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا یہ تذکرہ ۱۸۳۲ء سے ۱۸۳۷ء کے درمیان لکھا گیا (۶۶) شیفتہ اُردو کے منتخب و ممتاز اہل قلم تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ان کے عہد کے بڑے بڑے شاعروں اور دانش وروں نے ان کی دیدہ وری اور بصیرت کا لوہا مانا ہے۔ مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ جیسے

عظیم و بے مثال شاعر نے نہ صرف اُن کا لوہا مانا ہے بل کہ اپنے غزلیہ کلام کے انتخاب کے سلسلے میں اُنھی کو قابلِ اعتبار گردانا ہے۔

نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ ''گلشن بے خار'' انیسویں صدی کا ایک وقیع ادبی کارنامہ ہے۔ شیفتہ نے اِس میں اُردو شاعری کے ابتدائی دور سے تیرہویں صدی ہجری کے وسط تک کے شعرا کے حالات اور ان کے منتخب اشعار شامل کیے ہیں۔ ''گلشن بے خار'' میں ۶۷۶ شاعروں کے حالات اور ان کے منتخب حصہ کلام کو درج کیا گیا ہے۔ چوں کہ بعض شاعروں کے حالات قدرے تفصیلی ہیں اور ان کے کلام کا انتخاب بھی کچھ زیادہ ہے، اس لیے ''گلشن بے خار'' کی ضخامت عام تذکروں کے مقابلے میں زیادہ نظر آتی ہے۔ انتخاب کلام اور اخذِ حالات کے سلسلے میں شیفتہ نے شیخ غلام ہمدانی مصحفی امروہوی کے تذکرۂ ہندی و ریاض الفصحا، مرزا علی لطف کے گلشنِ ہند، میرا عظم الدولہ سرور کے عمدہ منتخبہ، شرف الدین مسرور کے تذکرہ شعراے اُردو، حکیم قدرت اللہ قاسم کے مجموعہ نغز اور قلی نہال عاشقی عظیم آبادی کے فارسی تذکرے نشترِ عشق سے کافی حد تک استفادہ کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ شیفتہ نے صرف مجموعہ نغز سے استفادے کا ذکر کیا ہے۔

''گلشن بے خار'' سے متعلق ڈاکٹر عندلیب شادانی کا یہ بیان خاصی اہمیت کا حامل ہے کہ اگر شاعروں کا نام اور دوسرے حوالے حذف کر دیے جائیں تو ان عبارتوں کو پڑھ کر کوئی شخص یقین کے ساتھ یہ بات نہیں بتا سکتا کہ یہ کس کے متعلق ہیں۔ (۶۷) ہر شاعر کا تعارف یکساں اور پر تکلف انداز میں کرایا گیا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر حنیف نقوی: ان کی تحریروں میں مصور کے حقیقت طراز قلم سے زیادہ انشا پرداز یا شاعر کا فلک پیما تخیل کارفرما نظر آتا ہے۔ وہ تجزیے کی بجاے حاشیہ آرائی سے کام لیتے ہیں اور رنگینیِ عبارت و شگفتگیِ تحریر کی خاطر حقائق کے رشتے خواب و خیال کی دنیا سے ملا کر ایک طلسماتی کیفیت پیدا کرنے کے عادی ہیں۔ (۶۸) شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اِس تذکرے سے ان کا اصل مطمحِ نظر صرف اچھے اشعار کا انتخاب ہے نہ کہ عام فن کاروں کی شخصیت اور سرمایہ افکار کا تعارف۔ اپنے اسی نقطۂ نظر کی وجہ سے وہ نظیر اکبر آبادی جیسے عظیم عوامی شاعر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے۔

ناقدین نے ''گلشنِ بے خار'' کے تنقیدی پہلو کی اہمیت پر کافی زور دیا ہے اور تنقید کی تاریخ میں شیفتہ کو عہدِ نو کے نقیب کی حیثیت سے یاد کیا ہے۔ اور اُن کی سخن شناس اور ناقدانہ

بصیرت کی تعریف و توصیف اور ان کے فیصلوں کی رفعت و بلندی کا اعتراف اتنی بار کیا گیا ہے اور ایسے ایسے مشاہیر نقد و تحقیق نے کیا ہے کہ اب یہ باتیں تاریخِ ادب کے لئے مسلمات کا درجہ حاصل کر چکی ہیں۔

رام بابو سکسینہ کہتے ہیں:

> "ہمارے نزدیک گلشنِ بے خار وہ پہلا تذکرہ ہے، جس میں انصاف اور آزادی کے ساتھ اشعار کی تنقید کی گئی ہے"۔ (۷۰)

اگر چہ شیفتہ کے اندازِ نگارش میں میر حسن دہلوی کی طرح رنگینی اور تشبیہات و استعارات کا غلبہ ہے، ان کی عبارتیں مقفّٰی و مسجّع ہوتی ہیں اور یہ چیز تذکرہ نگاری کے لیے غیر پسندیدہ تصور کی جاتی ہے تاہم اردو تذکروں میں جو شہرت و مقبولیت "گلشنِ بے خار" کو حاصل ہوئی ہے وہ کم ہی تذکروں کے حصے میں آئی ہے۔

آبِ حیات:

"آبِ حیات" مولانا محمد حسین آزاد کا تذکرہ ہے۔ اسے شعرائے اردو کا جدید اور مکمل تذکرہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس میں تنقیدی عناصر دوسرے تذکروں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ آبِ حیات کے شروع میں اردو زبان کی تاریخ اور اس میں تغیرات کا ذکر ہے۔ ضمناً برج بھاشا پر فارسی زبان کے اثرات اور اردو نظم کی تاریخ سے بھی بحث کی گئی ہے۔ بعض ناقدین نے تذکروں میں آبِ حیات کو سنگِ میل کی حیثیت دی ہے اور اسے تذکروں کا خاتم قرار دیا ہے۔ان کا خیال ہے کہ آبِ حیات کے بعد جتنے بھی تذکرے لکھے گئے ہیں، سب "آبِ حیات" کے نمونے کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں اور آبِ حیات سے پہلے کے تمام تذکرے اس کے سامنے "جوئے کم آب" کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عبدالمغنی کے خیال میں اردو میں آبِ حیات کی وہی حیثیت ہے جو انگریزی میں ڈاکٹر سیموئیل کی کتاب The lives of the poets کی ہے۔ (۷۱)

بے شبہ "آبِ حیات" اپنے مابعد کے تذکروں میں اہم اور نمایاں مقام رکھتا ہے۔ لیکن "آبِ حیات" کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے محض تذکرہ کہنا اس کی مرتبہ شناسی کے منافی ہے۔ مناسب اور موزوں بات یہ ہے کہ اسے تذکرے سے تاریخ کی

طرف ایک نقطۂ ہجرت سے تعبیر کیا جائے۔ اِس میں شعرا کا ذکر وہ معنی نہیں رکھتا جو ادوار کی تقسیم اور تاریخی اعتبار سے ان کی تفہیم کو آسان بنا دے۔ آبِ حیات میں یہ کوشش پہلی بار اپنے بعض نمایاں اور رہ نما خطوط کے ساتھ سامنے آئی ہے۔ اِس سے پہلے کے تذکروں میں بھی ادوار موجود ہیں لیکن ادوار کا تاریخ، تہذیب، زبان کا ارتقا اور ادب کی توسیعات سے جو رشتہ ہے وہ بہت کم زور ہے۔ آبِ حیات میں یہ طریقِ رسائی زیادہ وضاحت اور اپنی ادبی منطقیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ادب سے زندگی کا رشتہ جوڑا گیا ہے اور زندگی کا تاریخ اور ماحول سے۔ تذکروں میں ہر طرح کے شاعر قابلِ ذکر اور لائق توجہ بن جاتے ہیں، جن کو بھی تذکرہ نگار پیش کرنا چاہے یا جن تک اس کی رسائی ہو۔ لیکن تاریخ میں رجحانات اور ان کی بہتر نمایندگی زیادہ بڑے معنی رکھتی ہے۔ اور یہی چیز "آبِ حیات" کے ذریعے پہلی بار سامنے آئی ہے۔ مولانا آزاد نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب کو اسی فضا اور ماحول سے وابستہ کرنا چاہیے، جس میں کوئی معاشرہ سانس لے رہا ہے۔ اس سے الگ ہٹ کر ہم اِس زمانے کے ادیبوں، شاعروں اور انشا پردازوں اور ان کے اسالیبِ نظم و نثر کو نہیں سمجھ سکتے۔

مولانا آزاد نے اپنے تذکرے میں نثر کی طرف توجہ نہیں کی۔ اس کا ذکر بھی برائے نام کہیں ہو تو ہو۔ وہ دراصل زبان اور زبانِ شعر کی، اُردو کے حوالے سے تاریخ لکھنے بیٹھے تھے۔ انھوں نے ولؔی سے اپنے زمانے تک کی تاریخ پانچ ادوار میں تقسیم کر کے لکھ دی، ہم اس تقسیم کو مان بھی سکتے ہیں اور اس سے انکار بھی کر سکتے ہیں۔ اِس لیے کہ یہ ایک اضافی تقسیم ہے۔ لیکن جس طرح مولانا نے عہد بہ عہد شاعری کے رجحانات اور رویّوں میں دھنک کے رنگوں جیسا جو اختلاف پیدا ہوا ہے، اس کی وضاحت کی ہے اور اسے سمجھنے سمجھانے کی کوشش ان کی طرف سے عمل میں آتی ہے، اُسے ہم اپنے ادب میں تاریخ نویسی کی ابتدا کہہ سکتے ہیں۔

مولانا آزاؔد کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ انھوں نے "آبِ حیات" میں جانب داری سے بھی کام لیا ہے۔ بعض باتوں سے اس کی تصویب بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر جب انھوں نے اپنے استاد حضرتِ ذوقؔ کا ذکر کیا ہے تو دامنِ احتیاط چھوڑ کر یوں رقم طرازی فرمائی ہے:

"جب وہ صاحبِ کمال عالمِ ارواح سے کشورِ اجسام کی طرف چلا تو فصاحت کے فرشتوں نے باغِ قدس کے پھولوں کا تاج سجایا، جن کی خوش بو، شہرتِ عام بن کر جہاں میں

پھیلی اور رنگ نے بقائے دوام سے آنکھوں کو طراوت بخشی، وہ تاج سر پر رکھا گیا، آبِ حیات اُس پر شبنم ہو کر برسا کہ شادابی کو کمہلاہٹ کا اثر نہ پہنچے، ملک الشعرائی کا سکہ اس کے نام سے موزوں ہوا اور اس کے طغرائے شاہی میں یہ نقش ہوا کہ اِس پر اُردو نظم کا خاتمہ ہو گیا۔" (۷۲)

آپ منقولِ بالا پورا اقتباس پڑھ لیجیے، اِسے آپ سوائے منثور قصیدہ خوانی کے اور کیا کہیں گے؟ اِسے نہ تو تنقید کی زبان کہا جا سکتا ہے اور نہ تاریخ یا تذکرے کی۔ لیکن اِسی پر شکوہ قلم سے جب ہم میرؔ، مصحفیؔ، غالبؔ اور مومنؔ کا ذکر پڑھتے ہیں تو اندازہ تک نہیں ہوتا کہ کسی عظیم و باکمال شاعر کا ذکر چل رہا ہے۔ کسی کو محض نقال ثابت کیا ہے (۷۳) تو کسی کو محض اس کے امروہہ پن (۷۴) کی وجہ سے نا قابلِ اعتنا سمجھا ہے، غرض کہ ان میں سے ہر ایک کے بارے میں محض چلتے ہوئے الفاظ یا جملے ملتے ہیں۔ کسی کے بارے میں کوئی وقیع یا باوقار رائے نہیں ملتی۔ لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ یہ مولانا کی مجبوری تھی، ہر ناقد و تذکرہ نگار کا جھکاؤ کسی نہ کسی طرف ہوتا ہے۔ مولانا ایک انسان تھے، اِس انسانی خاصے سے کیسے الگ رہ سکتے تھے۔ آخر کون ایسا ادیب، مورخ یا نقاد ہے جس کا دامن جانب داری کے داغ دھبوں سے پاک ہو۔ ہمیں اس دور کے ادبی پس منظر، کش مکش اور گروہ بندی کے تناظر میں اس کو ایک تاریخ نگاری کی کوشش کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ جزیات پر نظرداری اپنی جگہ لیکن ٹوٹل پکچر کیا تھی اور کیا رہی؟ اس کے اعتبار سے آبِ حیات میں جو زاویۂ نگاہ اور مطمحِ نظر ملتا ہے، وہ بہت اہم اور لائقِ تعریف ہے۔

تحقیقی اعتبار سے مولانا آزادؔ کے نقطۂ نظر یا فراہم کردہ اِطلاعات سے کہاں تک اتفاق یا اختلاف کی گنجایش ہے، یہ بات اپنے طور پر اہم ہے اور اہم رہے گی لیکن آج سے سو سوا سو برس پہلے ترتیب دی جانے والی کتاب میں جو بھی معلومات ہیں وہ بہ حیثیت مجموعی قابلِ قدر اور مستند ہیں، جزوی طور پر نہیں، کہ وقت کے ساتھ تحقیق و تفحّص اور تنقید و تجزیے نے صورتِ حال کو بہت کچھ بدل دیا ہے، جن باتوں سے انکار کیا جاتا رہا ہے، ان کی تصدیق بھی بعض وسائل سے ہوئی اور جن کا آج اقرار کیا جا رہا ہے بہت ممکن ہے کہ کل اُن سے متعلق ہمارے تصوّرات کچھ دوسرے ہوں۔ اس کی بنیاد علمی بھی ہو سکتی ہے، تہذیبی اور معاشرتی اور انفرادی بھی۔

"آب حیات" میں شعرا پر تنقید کے ضمن میں پرانی روش کی تقلید نمایاں ہے، اس کے بعد سب سے زیادہ زور دو شاعروں کے باہم مقابلے پر صرف کیا گیا ہے، اس طرح سے مولانا نے رقابت کے پہلو کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ اِن سب باتوں کے باوجود یہ بات بہ ہر حال کہی جا سکتی ہے کہ "آب حیات" سے اُردو تنقید کا صحیح معیار قائم ہوتا ہے۔ اور اس کی بے مثل طرزِ عبارت اس کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

خلاصۂ کلام:

گزشتہ سطور میں اُردو شاعروں کے مختلف العہد تذکروں کا کسی قدر تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے، اس سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ تذکرے ہمارے ادب کا اہم حصہ ہیں، جس سے قطعِ تعلق کر کے ہم اپنی ادبی تنقید کی کوئی تاریخ مرتب نہیں کر سکتے۔ ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش ہمیں تذکروں ہی سے ملتے ہیں۔ تذکروں میں بعض ایسے ہیں جن کے لکھنے والے اپنے عہد کے بلند پایہ شاعر رہے ہیں اور انھیں فنِ شاعری میں استادانہ حیثیت حاصل رہی ہے۔ چناں چہ انھوں نے جب تذکرے لکھے ہیں تو محض شاعروں کی پیدائش یا مقام پیدائش بتانے پر اکتفا نہیں کیا بل کہ ان کے اشعار کی خوبیوں اور خامیوں کو بھی اجاگر کیا ہے۔ حسب موقع ان کے اشعار میں لفظی ترمیم و تفسیر کر کے انھیں مفید اور استادانہ مشورے بھی دیے ہیں۔ اِن ترمیمات و تفسیرات سے تذکرہ نگار کے نظریۂ فن اور نقطۂ نظر کو جاننے کا موقع بھی ملتا ہے اور شاعر کے کلام کو پرکھنے میں بھی سہولت رہتی ہے۔

تذکروں کی قدر و قیمت پر گفتگو کرتے وقت یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ تذکرہ نہ تو براہِ راست تاریخ کے ذیل میں آتا ہے اور نہ اِسے سیرت و سوانح کا نام دیا جا سکتا ہے اور نہ فنِ تنقید کی طرح صرف اسے حسن و قبح کی پرکھ تک محدود کیا جا سکتا ہے۔ بل کہ ان تمام اصناف کے آمیزے سے بہ ذاتِ خود وہ ایک مستقل صنفِ ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔

حالی کی تنقید نگاری

اردو کی جدید تنقید کا آغاز مولانا الطاف حسین حالؔی سے ہوتا ہے (۷۵) اگرچہ مولانا حالؔی سے پہلے نقد و تبصرے کی غیر منظّم روایت موجود تھی اور شعر و ادب کے حسن و قبح اور فنی بلندی و پستی کے کچھ معیار یقیناً تھے لیکن تنقید کا باقاعدہ و منظّم وجود نہیں تھا۔ جو کچھ تھا محض ذہنوں میں محفوظ تھا یا تذکروں، شاعروں کی غزلوں کے مقطعوں اور دواوین کے دیباچوں کی شکل میں دکھائی دیتا تھا۔ یہ سب ایسی چیزیں ہیں جنھیں تنقید کے آثار و نقوش سے تو تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن انھیں تنقید کی مستقل حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ حالؔی پہلے وہ شخص ہیں جنھوں نے مشرقی شعریات کے کچھ ایسے اصولوں اور معیاروں کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کیا، جو یا تو لوگوں کے ذہنوں میں محفوظ تھے یا کتبِ بلاغت میں۔ اسی لیے حالؔی اردو کے پہلے ناقد قرار پاتے ہیں اور اُن کا وہ مبسوط مقالہ جو انھوں نے ۱۸۹۳ء میں اپنے شعری مجموعے کے لیے بطور مقدمہ تحریر کیا تھا، وہ اہلِ ادب کے نزدیک اتنا معیاری اور پسندیدہ ٹھیرا کہ اسے اردو تنقید کی سب سے پہلی کتاب کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ یہ وہی کتاب ہے جو دنیاے تنقید میں ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے نام سے معروف ہے۔ جس طرح دنیاے شعر میں میر تقی میرؔ کو اکثر شعرا نے خراجِ تحسین پیش کیا ہے اور ناسخؔ جیسے استاذِ فن نے اُنھیں ''شہنشاہِ شاعراں'' کے خطاب سے یاد کیا ہے، اُسی طرح مولانا الطاف حسین حالؔی کو بھی اکثر ناقدوں نے خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ شیخ محمد اکرام نے لکھا ہے:

> ''الطاف حسین حالؔی نے شاعرانہ تنقید کا ایک ایسا البم مرتب کیا، جس کا جواب اُردو تو کیا، مغرب کی بہت کم زبانوں میں ملے گا۔''

مولانا عبدالحق نے مقدمہ شعر و شاعری کو اُردو فنِ تنقید کا پہلا مقدمہ قرار دیا ہے۔

عزیز احمد کے خیال میں ''حالی کا مقدمہ شعر وشاعری اُردو تنقید کے جدید دور کا آغاز کرتا ہے۔ عبدالقادر سروری کے خیال میں مقدمہ شعر وشاعری اُردو شاعری کی تنقید میں ایک عہد آفریں کارنامہ ہے۔ اور شوکت سبزواری حالی کو اُردو شاعری کا مجدّد و مجتہد قرار دیتے ہیں۔

مولانا حالی نے اپنا یہ مقدمہ ۱۸۹۳ء میں لکھنا شروع کیا اور ۱۸۹۷ء میں تکمیل کو پہنچایا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مغربی تہذیب و تعلیم کے زیر اثر اُردو نثر و نظم میں کافی تبدیلیاں واقع ہوئیں، حالی کے مقدمے سے اُن کی بھی کافی حد تک نشان دہی ہوتی ہے۔

مقدمہ شعر وشاعری میں تین قسم کے ماخذ ملتے ہیں۔

(۱) عربی (۲) اُردو و فارسی (۳) انگریزی

عربی ماخذ میں مولانا حالی نے علامہ جلال الدین سیوطی، ابن خلدون اور ابنِ رشیق کی کتابوں سے استفادہ کیا ہے اور اُردو و فارسی میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' اور مولانا محمد حسین آزاد کی کتاب ''آبِ حیات'' سے استفادہ کیا ہے۔ جہاں تک انگریزی سے استفادے کی بات ہے، اِس سلسلے میں دو رائیں ہیں، ایک یہ کہ حالی انگریزی نہیں جانتے تھے، ان کی ساری معلومات شنیدہ ہیں اور جو کچھ لکھا ہے انھوں نے وہ شنیدہ باتوں کی بنیاد پر لکھا ہے۔ اور دوسری رائے یہ ہے کہ وہ انگریزی اچھی طرح جانتے تھے اور انھوں جو باتیں بھی لکھی ہیں انگریزی کتابوں سے براہ راست رجوع کر کے لکھی ہیں۔ اِن دونوں ہی رایوں سے یہ بات بہ ہر حال معلوم ہو جاتی ہے کہ حالی نے انگریزی کتب اور افکار و نظریات سے بھی استفادہ کیا ہے۔ خواہ یہ استفادہ شنیدگی کی بنیاد پر ہو خواہ خواندگی کی بنیاد پر۔ لیکن میرا خیال ہے کہ حالی نے انگریزی افکار و نظریات کا بڑی گہرائی اور عمق کے ساتھ مطالعہ کیا اور اس کی کسوٹی پر اُردو شاعری کو پرکھ کر اُسے دنیا کے بہترین ادب کے شانہ بہ شانہ پیش کرنے کی کوشش کی۔

ادب کی تنقید کے سلسلے میں دو نظریے قدیم زمانے سے تھے۔ ایک نظریہ ارسطو کا تھا، جو Katharsis کے نام سے مشہور ہوا اور بعد میں اس نے نفسیات کے نظریے (Sublima-tion) کا لباس زیب تن کر لیا۔ دوسرا longinus کا نظریہ تھا جو حالتِ جذب کا علانیہ سمجھا جاتا ہے۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق ادب کا مطالعہ جذباتی تشنج کو رفع کر کے اعصابی تسکین مہیا کرتا ہے جب کہ لانجینس کا نظریہ مطالعے میں اُس حالت جذب کا موید ہے۔ مولانا حالی کے طریقِ تنقید میں اِن دونوں دانش وروں کے نظریات کا امتزاج ملتا ہے۔ اِسی لیے وہ اُردو

تنقید کو جدید رجحانات سے روشناس کرانے والے سمجھے جاتے ہیں۔ اس سے پہلے صرف تدریسی انداز کی تنقید استاذی اور شاگردی کی حد تک تھی۔ حالؔی نے سب سے پہلے ۱۸۸۴ء میں گلستاں اور بوستاں کے خالق شیخ مصلح الدین سعدؔی شیرازی کے فن پر تبصرہ کیا اور اس پر کھل کر تنقید کی۔ ان کی یہ تنقید پہلی بار ۱۸۸۶ء میں شائع ہوئی۔ اِس میں حالی نے اپنے دور کی شاعری کے تناظر میں سعدی کے فکر و فن کا جائزہ لیا ہے اور شعر و سخن کی نئی قدروں کو سامنے رکھ کر اس پر اظہار خیال کیا ہے۔ اُس کے بعد اُردو شاعری پر اپنا شاہ کار ''مقدمہ شعر و شاعری'' ۱۸۹۳ء میں پیش کیا۔ اپنے اسی شاہ کار کارنامے کی وجہ سے حالؔی اُردو کے مستند ناقد تسلیم کیے گئے۔ اِس میں وہ غزل کا جدید معیار اور نئے موضوعات سامنے لائے ہیں، جس سے اُردو شاعری کو انھوں نے گل و بلبل، جام و شراب اور قیس و فرہاد کی روایتی علامتوں سے نکال کر زندگی اور اس کی حقیقتوں سے قریب کر دیا۔

مقدمہ شعر و شاعری میں مولانا حالؔی نے مثالیں دے کر مختلف شعری اسالیب کی وضاحت کی ہے اور فنِ شاعری کی ایسی باریکیوں سے روشناس کرایا ہے، جہاں تک دانش وروں کی رسائی نہیں ہو سکی تھی۔ حالؔی نے اشارے اور کنایے کے استعمال کو شاعری میں بہت اہمیت دی ہے۔ اور مقدمہ شعر و شاعری میں یہ بات واضح طور پر کہی ہے کہ یہی چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے، وہاں شاعر استعاروں اور کنایوں کی مدد سے اپنے جذبات اور دقیق خیالات کی ترسیل عمدگی سے کر جاتا ہے۔ حالؔی کا نظریہ ہے کہ بہت سے ایسے خیال ہوتے ہیں جنھیں ادا کرنے سے زبان قاصر ہوتی ہے، لیکن استعارے اور کنایے کی مدد سے وہ خیال بڑی آسانی کے ساتھ ظاہر کر دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر انھوں نے غالؔب کا یہ شعر پیش کیا ہے:

وفاداری بہ شرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

اس شعر کے دوسرے مصرے کے کنایے کی وضاحت انھوں نے یہ کی ہے کہ وفاداری ایک ایسی عمدہ صفت ہے کہ اگر ایک برہمن وفاداری کے ساتھ پوری عمر بت خانے میں گزار دے، جب بھی وہ اس کا حق دار ہے کہ جب وہ مرے تو اس کے ساتھ وہ برتاؤ کیا جائے جو ایک مسلمان کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

مقدمہ شعر و شاعری میں حالؔی نے اشعار میں مستعمل الفاظ کی معنوی وسعتوں اور ان کے محاوراتی پہلوؤں کا بھی ذکر بڑی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ مثلاً "اُتارنا" کسی چیز کو اوپر سے اُتارنے کو کہتے ہیں، گھڑسوار کو گھوڑے سے اتارنے کو کہتے ہیں، کپڑا کھونٹی سے اتارنے کو بھی۔ لیکن محاورہ میں دوسرے معنی میں بھی مستعمل ہے، جیسے نظر سے اُتارنا۔ یا نقل اُتارنا وغیرہ۔ اسی طرح کھانے کا معاملہ ہے روٹی کھانا، دوا کھانا وغیرہ لیکن اسی کے مقابلے میں قسم کھانا، دھوکا کھانا اور ہوا کھانا بھی مستعمل ہے۔

مولانا حالؔی کا خیال ہے کہ صنعت الفاظ نے اُردو ادب بالخصوص اردو شاعری کو بے انتہا صدمہ پہنچایا ہے۔ ادب میں صنائع وبدائع کی روش نے کافی حد تک الفاظ پرستی کی شکل اختیار کرلی اور معنی کا خیال جاتا رہا۔ (۷۶)

مولانا حالؔی کا خیال ہے کہ شعر کے لیے وزن ضروری نہیں ہے۔ انھوں نے لکھا ہے جس طرح مغرب میں وزن کی شرط پوئٹری کے لیے نہیں بل کہ ورس کے لیے ہے، اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر میں نہیں بل کہ نظمِ معرّیٰ میں ہونی چاہیے۔ اِس کے باوجود مولانا حالؔی نے کوئی ایسا شعر نہیں کہا، جس میں وزن نہ ہو۔

مولانا کا خیال ہے کہ "قافیہ" بھی وزن کی طرح شعر کا حُسن بڑھادیتا ہے، لیکن ان کا خیال ہے کہ "قافیہ" بھی نظم کے لیے ضروری ہے، شعر کے لیے ضروری نہیں۔ ان دونوں باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ حالؔی نظم اور شعر میں فرق کرتے تھے، ان کے نزدیک شعر کے لیے قافیہ اور وزن ضروری نہیں۔ لیکن نظم کے لیے قافیہ بھی ضروری ہے اور وزن بھی۔ (۷۷)

مولانا حالؔی نے شعر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "شاعری کا میدان اس قدر وسیع ہے کہ بت تراشی، مصوری اور ناٹک یہ تینوں فن اس کی وسعت کو نہیں پاسکتے۔" شاعر نفسِ انسان کی باریک، گہری اور رنگارنگ کیفیات کا نقشہ کھینچ سکتا ہے۔ یعنی شعر کے ذریعے کائنات کے تمام مناظر و مظاہر اور ذہنی کیفیات کا نقشہ کھینچ سکتا ہے، مصور یا بت تراش اس میدان میں سب پیچھے رہ جاتے ہیں۔ اِسی لیے مولانا حالؔی کے خیال میں شاعری کی اہمیت فنونِ لطیفہ میں سب سے اعلیٰ ہے۔

مولانا حالؔی نے شاعری کے لیے درج ذیل شرطیں لازمی قرار دی ہیں:

(۱) تخیل (۲) کائنات کا مطالعہ (۳) تفحصِ الفاظ

اس میں شک نہیں کہ تخیل شاعری کے لیے بنیادی عنصر ہے۔ مغربی نقادوں نے تو تخیل کے عنصر کو شاعری کی اصلی قوت قرار دیا ہے۔ مولانا حالیؔ کا خیال ہے کہ یہ قوت جس قدر شاعری میں ہو گی، اسی قدر اس کی شاعری بھی اعلیٰ درجے کی ہو گی۔ یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و مستقبل کو زمانۂ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ (۷۸)

جہاں تک تخیل کی تعریف کا تعلق ہے، کہا جاسکتا ہے یہ انسانی ذہن کی ایک ایسی صلاحیت ہے جو ذہنی ادراک میں تنظیم و ترتیب پیدا کرتی ہے، آدمی کے افکار و خیالات کو نئے انداز سے مرتب کرتی ہے۔ یہ ایک ایسی قوت ہے جو ذہن کے اندر رہتے ہوئے ذہن کے باہر کی چیزوں کو قیاس کرتی ہے۔ مولانا حالیؔ نے خود تخیل کی تعریف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ تخیل ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا جو ذخیرہ ہے تجربے یا مشاہدے کے ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر اک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے دلکش پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے۔

تخیل پر مولانا شبلی نے بھی شعر العجم (حصہ چہارم) میں لکھا ہے۔ مولانا شبلی کے تصورِ تخیل کو حالی کے تصورِ تخیل پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کا تصور حالی کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور مفصل بھی ہے۔

حالیؔ نے شاعری کے لیے دوسری شرط مطالعہ کائنات کی لگائی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو جملہ مظاہر و مناظر پر غور کرتے رہنا چاہیے اور افکار و نظریات کا تجربہ کرتے رہنا چاہیے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات کا مطالعہ کیا جائے اس میں خاص کر نسخۂ فطرتِ انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔ (۷۹)

مولانا حالی نے تیسری اہم شرط جو شاعری کے لیے لگائی ہے، وہ تفحص الفاظ ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ شاعر کو ایسے الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے جو اُس کے مافی الضمیر یا خیال کو صحیح طور پر بیان کر سکیں۔ کہتے ہیں کہ "شعر میں خیالات کو صبر و تحمل کے ساتھ الفاظ کا جامہ پہنانا پھر اُن کو جانچنا، تولنا اور ادائے معنی کے لحاظ سے اُن میں جو نقص رہ جائے اس کو رفع کرنا، الفاظ

کو ایسی ترتیب سے منظّم کرنا جس طرح کہ نثر میں ادا ہو سکتے ہیں ناگزیر ہے۔(۸۰) مولانا حاؔلی نے تینوں شرطوں کے ساتھ ساتھ شعر کی خوبیوں پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور انھوں نے درج ذیل تین خوبیاں شاعری کے لیے ضروری قرار دی ہیں :

(۱) سادگی (۲) اصلیت (۳) جوش

سادگی کے بارے میں مولانا کا خیال ہے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو جہاں تک ممکن ہو الفاظ، محاورے اور روزمرّہ بول چال کے قریب ہوں۔ جس قدر شعر کی ترکیب معمولی بول چال سے بعید ہو گی، اسی قدر سادگی کے زیور سے عاری سمجھی جائے گی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ حالی پیچیدہ اسلوبِ بیان کو نہیں پسند کرتے۔ اصلیت سے مولانا حاؔلی کی مراد یہ ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقتِ نفس الامری پر مبنی ہو۔ غیر ضروری مبالغے سے دامن بچاتے ہوئے شاعری کے اظہار کو زندگی سے قریب تر کیا جائے۔ ان کے خیال میں غیر ضروری مبالغہ جو شعری اظہار کو غیر واقعی اور غیر حقیقی بنا دیتا ہے، مضر ہے۔ تیسری خوبی حاؔلی نے جوش کو قرار دیا ہے، دراصل یہاں جوش سے مراد تاثر ہے۔ مولانا حاؔلی کا خیال ہے کہ شعر کی خوبی یہ ہے کہ وہ سادہ، جوش سے بھرا ہوا اور مبنی بر اصلیت ہو۔

مولانا حاؔلی نے شاعری کی اساس اور نقطۂ نظر پر بھی گفتگو کی ہے، ان کا نظریہ ہے کہ شاعری سوسائٹی کے تابع ہے۔ ان کے نزدیک ادب اور سماج کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ہر خیال مادّے سے پیدا ہوتا ہے۔ اُن کے اسی نظریۓ کی وجہ سے ترقی پسند ادیبوں نے انھیں اپنا ناقد سمجھا ہے۔ اور ان کے اس نظریۓ کو پھیلانے میں غیر معمولی کوشش کی ہے۔ حالاں کہ حاؔلی ایک مذہبی انسان تھے اور انھوں نے مذہبی و اخلاقی قدروں کو اپنے نظامِ فکر میں بہت اہم جگہ دی ہے۔ انھوں نے ادب اور اخلاق کو بھی ہم رشتہ قرار دیا ہے، اُنھوں نے اپنی تنقیدوں میں مُخربِ اخلاق ادب پر کاری ضرب لگائی ہے اور کہا ہے کہ چوں کہ شاعری انسان کے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اس لیے شاعری میں کوئی چیز ایسی نہ پیش کرنی چاہیے، جس سے اخلاقی قدروں میں بگاڑ آتا ہو۔ مذکورِ بالا تصورات سے یہ بات بہ ہر حال واضح ہو جاتی ہے کہ حالی شعر و ادب میں اِفادیت کے قائل تھے۔

حاؔلی ادب برائے زندگی کا نظریہ رکھتے تھے۔ وہ شاعری کو زندگی میں صحت مند تبدیلی لانے کا ذریعہ مانتے تھے اور اس کے لیے خود شاعری میں بھی اصلاح کر کے صحت مند

رجحانات کی کارفرمائی دیکھنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اگرچہ تمام عمر وزن، قافیہ اور ردیف کی پابندی کی اور ایک پورا دیوان اُردو شاعری کو عطا کیا لیکن وہ فکری طور پر وزن، قافیہ اور ردیف کو شاعری کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ تصوّر کرتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ وزن، قافیہ اور ردیف سے کلام کو یاد رکھنے میں تعاون ملتا ہے۔ لیکن یہ چیزیں تخیل کی پرواز اور زبان و بیان کے ارتقا کی راہ میں حائل ہوتی ہیں۔ محاوروں اور استعاروں سے زبان و بیان کو موثر بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ محاورے جو عوام الناس میں مقبول ہیں، وہ شعر کو غیر فصیح کر دیتے ہیں۔ کہتے ہیں:

> "غزل کی اصلاح تمام اصنافِ سخن میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہے۔ قوم کے لکھے پڑھے اور ان پڑھ سب غزل سے مانوس ہیں، بچّے، جوان اور بوڑھے سب تھوڑا بہت اس کا چٹخارہ رکھتے ہیں، وہ بیاہ شادی کی محفلوں میں، وجد و سماع کی مجلسوں میں، لہو و لعب کی صحبتوں میں، تکیوں میں اور رمنوں میں برابر گائی جاتی ہے۔ جس آسانی سے غزل کے اشعار ہر شخص کو یاد ہو سکتے ہیں، کوئی کلام یاد نہیں ہو سکتا، کیوں کہ اس میں ہر مضمون دو مصرعوں پر ختم اور سلسلۂ بیان منقطع ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے جو صنف قوم میں اس قدر مرغوب خاص و عام ہو، اس کا اثر قومی مذاق اور قومی اخلاق پر جس قدر ہو تھوڑا ہے۔ اس لیے ہمارے نزدیک شعرا کو سب سے پہلے غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے" (۸۱)

حاؔلی تغزل کے حامی مگر تعشّق کے مخالف تھے، ہوا و ہوس اور شاہد بازی کو محبّت کی شریعت میں حرام قرار دیتے تھے، ان کا نظریہ تھا کہ بندے کو اللہ سے، اولاد کو والدین سے، بھائی بہن کو بھائی بہن سے، زوجین کو ایک دوسرے سے، رعیت کو بادشاہ سے اور اہلِ وطن کو اپنے وطن سے بھی محبت ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے، اور جب کوئی شاعر اس قسم کی کیفیات کے تحت شعر کہے گا تو اس میں تاثیر ہو گی اور یہی صحیح معنوں میں تغزل ہے، لیکن اگر کوئی بہ تکلف اپنے اوپر عشق کی کیفیت طاری کر کے عشقیہ مضامین غزل کے فارم میں نظم کرے گا تو وہ لاکھ لفظی کاری گریوں کے باوجود کیفیات اور تاثر سے خالی شعر ہوں گے۔ اسی چیز کا نام حاؔلی نے تعشّق رکھا ہے۔ اسی وجہ سے حالی کی رائے تھی کہ غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع ہوں کہ تمام جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ہو سکے ایسا کوئی لفظ

نہ آسکے جس سے کھلم کھلا مطلوب کا مرد یا عورت ہونا معلوم ہو۔ حالی نے اُس تصور کی بھی مذمت کی ہے، جو شعرا کے ہاں تانیث کے بہ جاے تذکیر کی ضمیر استعمال کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ ان کے خیال میں مرد کا مطلوب مرد ہونا ایک قبیح و شنیع دستور بن گیا ہے۔ اس سے قومی اخلاق کو داغ لگتا ہے۔

غزل والوں کے لیے حالی کا پیام یہ تھا کہ اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنا اور ایک ایک مضمون کو مختلف اسالیب اور مختلف پیرایوں میں پیش کرنا شاعری کا کمال ہے لیکن اگر کوئی مضمون مختلف پہلوؤں سے پیش کیا جاچکا ہو اور مزید اس میں کوئی گنجایش نہ ہو تو شاعر کو اس سے گریز کرنا چاہیے۔

مولانا حالی نے اپنے نظریۂ شعر میں غزل، قصیدہ اور مثنوی پر بھی گفتگو کی ہے، وہ غزل کو تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور رفیع الشان صنف قرار دیتے ہیں۔ غزل کے سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اِس میں عشقیہ مضامین باندھے جائیں، ان کے لیے جامع الفاظ کا انتخاب کیا جائے، جو دوستی اور محبت کی تمام نوعیتوں اور جملہ جسمانی و روحانی تعلقات پر حاوی ہوں اور جہاں تک ممکن ہو کوئی ایسا لفظ نہ آنے پائے جس سے مطلوب کا عورت یا مرد ہونا معلوم ہو سکے۔ حالی خمریات کو غزل میں داخل کرنے کے قائل ہیں لیکن وہ خمریات کی آڑ لے کر فقہاو زہاد اور تمام مظاہر دین پر طنز و تشنیع، توبہ شکنی اور رندی و بادہ نوشی پر فخر و ناز اور حاملینِ دین پر نکتہ چینی کو ناپسند کرتے ہیں۔ وہ غزل کو انسانی سماج یا معاشرے کی تابع تصور کرتے ہیں اور واضح طور پر کہتے ہیں کہ غزل کو شاعر کے افکار و خیالات کا آرگن ہونا چاہیے۔

مولانا حالی قصیدے کو شعر کی ایک اہم صنف قرار دیتے ہیں، لیکن یہ اسی صورت میں جب کہ اس کی بنیاد محض تقلیدی مضامین پر نہ ہو بل کہ سچے جوش اور وابستگی پر ہو۔ اگر یہ بات ہو تو قصیدہ اُن کے نزدیک اتنی اہم صنف سخن ہے کہ اس کے بغیر شاعر درجہ کمال کو نہیں پہنچ سکتا۔ اس لیے کہ اکثر اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کسی چیز کو دیکھ کر یا کسی واقعے کو سن کر ہمارے دل میں تعریف و توصیف یا نفرت و مذمت کا ایک جذبہ ابھرتا ہے، کسی کے عدل و انصاف یا عالی ہمتی کا ذکر سن کر اُس کی تعریف و تحسین کرنے کو جی چاہتا ہے، کہیں کسی نیک دل و ستودہ خصائل شخص کی موت پر افسوس کرنے یا اس کی خوبیاں گنوانے کو جی چاہتا ہے، گزرے ہوے اعزہ و اقارب اور دوستوں کی صحبتیں یاد آتی ہیں یا کسی ایسی جگہ سے گزر

ہونے کی بات یاد آجاتی ہے، جس کا لطف بعد میں بھی محسوس ہوتا رہتا ہے۔ اسی طرح جب کوئی واقعہ ہمیں ناگوار معلوم ہوتا ہے یا کسی کی کوئی قابلِ نفرت و مذمت حرکت سامنے آتی ہے تو اس کی مذمت و تحقیر کرنے کو بے ساختہ جی چاہتا ہے، ایسے مواقع پر شاعر کا فرض ہے کہ جو ملکہ اُسے اللہ کی طرف سے عطا ہوا ہے اُسے کام میں لائے۔

مثنوی کے لیے حالیؔ نے غزل اور قصیدے سے متعلق شرائط کے علاوہ کچھ اور شرائط بھی تحریر فرمائی ہیں۔ پہلی شرط یہ کہ مثنوی کا ہر شعر دوسرے شعر سے اِس طرح منسلک ہونا چاہیے، جس طرح زنجیر کی ہر کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہوتی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ جن کی طبیعت پر غزل کا غلبہ ہوتا ہے وہ مثنوی کی شرائط کماحقہٗ نہیں ادا کرسکتے۔ اس لیے مثنوی نگاری کے وقت شاعر کو اپنا غزلیہ مزاج ختم کردینا چاہیے۔

حالیؔ نے مثنوی کے لیے دوسری شرط یہ رکھی ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان ہو اُس کی بنیاد خرقِ عادات یا ناممکن باتوں پر نہ ہو، بے سروپا باتیں نظم کرنے سے اجتناب کیا جانا چاہیے۔

حالیؔ کہتے ہیں کہ اگرچہ مبالغے کو محاسنِ کلام میں شمار کیا جاتا ہے لیکن مبالغہ اِس حد تک نہ ہو کہ جس چیز کے متعلق مبالغے کا عمل کیا جارہا ہو اُس سے سرے سے اُسے کوئی مناسبت ہی نہ ہو۔ مبالغہ اسی قدر ہونا چاہیے کہ جو بات بیان کی جارہی ہو مبالغے کی مدد سے وہ قاری یا سامع کے دل میں جگہ کرلے۔

مولانا کا نظریہ ہے کہ جو حالت کسی شے یا جگہ کی بیان کی جائے لفظی و معنوی دونوں اعتبار سے نیچرل اور عام عادات کے مطابق ہو اور قصے کے بیان میں اس کا بھی خیال رکھا جائے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے، قصوں میں تجربے اور مشاہدے کے خلاف بات پیش کرنے سے بھی پرہیز کیا جائے۔

مولانا حالیؔ نے نظموں اور غزلوں کے ساتھ ساتھ تذکرہ اور سوانح نگاری کو نئے رنگ سے آشنا کیا ہے۔ غالبؔ اور سرسیدؔ کے حالاتِ زندگی یادگارِ غالبؔ اور حیاتِ جاوید کے نام سے لکھے ہیں، ان میں تنقید کے بڑے گہرے نقوش ملتے ہیں۔ بل کہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ مولانا حالیؔ پہلے شخص ہیں جنھوں نے تنقید اور سوانح نگاری کی روایت کو کامل طور پر ہم رنگ وہم آہنگ کیا۔

مولانا حالؔی کی کتاب مقدمہ شعر و شاعری جدید تنقید کے لیے سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں اُنھوں نے بڑے دلائل کے ساتھ یہ بات واضح کی ہے کہ شاعری کوئی بے معنی یا بے مصرف چیز نہیں ہے بل کہ اگر اِسے شعور اور سلیقے کے ساتھ برتا جائے تو یہ کسی قوم یا معاشرے میں عظیم انقلاب کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ حالی نے اپنے اِسی نقطۂ نظر کی روشنی میں اچھی اور بامقصد شاعری کے اصول مرتب کیے ہیں اور اُردو شاعری کی مختلف اصناف پر گفتگو کرکے ان محاسن و معائب کا جائزہ لیا ہے جن کا تعلق اردو شاعری سے ہے۔ حالؔی کو اس بات کی اوّلیت حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے مقدمے میں سب سے پہلے ادب اور سماج کے باہمی رشتے کی وضاحت کی اور ادب کی دنیا میں یہ اعلان کیا کہ شعر یا ادب سوسائٹی کے تابع ہوتا ہے۔ اِس صورت میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ جدید تنقید کی بنیاد رکھنے میں حالؔی کی کوششوں سے نہیں انکار کیا جاسکتا۔ موجودہ تنقید پر حالؔی کے اثرات نمایاں طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ شاید اسی لیے حالؔی کے مقدمہ کو اُردو تنقید کی پہلی کتاب کہا جاتا ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ حالؔی کے بعد اب تک اردو تنقید میں حالؔی کے مقدمہ شعر و شاعری سے بہتر کارنامہ نہیں پیش کیا جاسکا۔ (۸۲) بعض ناقدین کا کہنا ہے کہ حالی خود ایک دبستان تھے اور انھوں نے ذوق شعری کی جو بنا ڈالی ہے وہ کم و بیش آج تک جاری ہے۔ (۸۳)

حالی کی تمام خوبیوں اور کارناموں کے اعتراف کے ساتھ ساتھ یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ حالی کے نظام تنقید میں بعض چیزیں ایسی بھی ملتی ہیں، جن پر انگشت نمائی ہوسکتی ہے اور ہوئی بھی ہے۔ (۸۴) مثال کے طور پر مولانا حالؔی نے جو تنقیدی نظام پیش کیا ہے اس میں توازن کے بجائے وضاحت ملتی ہے۔ اِس عمل سے ان کی تنقید میں عموم بھی پیدا ہو گیا اور اس کی دل چسپی بھی بڑھ گئی لیکن بات نقص سے خالی نہیں۔ یا یہ کہ شعر کے لیے وزن اور قافیہ و ردیف کو نہ صرف یہ کہ ضروری نہیں سمجھتے بل کہ انھیں شعر کے لیے مہلک قرار دیا ہے، جب کہ خود حالؔی نے پوری عمر ایک شعر بھی اِن پابندیوں سے آزاد ہو کر نہیں کہا۔ ظاہر ہے کہ یہ پابندیاں اُن کے نزدیک بھی ناقابل عمل رہی ہوں گی۔

شبلیؒ کی تنقید نگاری

اُردو تنقید کے باب میں مولانا الطاف حسین حالیؔ کے بعد علامہ شبلیؔ نعمانی کا نام آتا ہے۔ادب کے بنیادی مسائل کو اُجاگر کرنے میں شبلیؔ پیش پیش رہے ہیں اور انھوں نے تنقید کے مشرقی و مغربی دونوں دبستانوں سے استفادہ کیا ہے۔

شبلیؔ اُردو کے ان اہم فن کاروں میں شمار کیے جاتے ہیں جو بہ یک وقت شاعر و ادیب بھی ہیں اور ناقد و محقق بھی اور مورخ وانشا پرداز بھی۔ یوں تو شبلیؔ کے تنقیدی نظریات ان کی مختلف ادبی و مذہبی کتابوں میں ملتے ہیں، لیکن ان کے تنقیدی افکار و نظریات کی کامل آئینہ داری ان کی معروف کتاب شعر العجم (حصہ چہارم) سے ہوتی ہے۔

یہ شبلیؔ کا خاص امتیاز ہے کہ جہاں انھوں نے ایک شاگرد وارادت مند کی حیثیت سے سر سیّد احمد خاں سے فیض اُٹھایا ہے، وہیں ان کی بعض رایوں اور نظریوں سے اختلاف بھی کیا ہے اور ایک سچے، باضمیر اور دیانت دار ناقد و محقق سے اسی بات کی توقع بھی کی جاسکتی ہے۔

سر سیّد احمد خاں کے بعد حالیؔ اور شبلیؔ دو ایسے عظیم نام ہیں جنھوں نے اُردو کی نئی نثر کو خاص طور پر پروان چڑھایا ہے۔ شبلیؔ، زندگی، سماج اور ادب کے بارے میں معیّن، واضح اور جامع نقطہ نظر رکھنے کے باوجود اوّلاً فلسفہ تنقید کے بجائے عملی تنقید پر توجہ مرکوز کرتے ہیں، ثانیاً ادبی تصورات پر مباحث میں ان کا مرکز حوالہ، معیارِ نظر اور خیالات نہیں بل کہ مشرقی افکار ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ ہے کہ وہ ان افکار کی تشریح و تعبیر ایک مقلد کے بجائے ایک مجتہد کی حیثیت سے کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب شعر العجم کی پہلی جلد اور اس سے زیادہ اس کی چوتھی جلد کے ابتدائی حصے کو ان کے نقطۂ نظر کی دستاویز کہا جاسکتا ہے، جسے بیسویں صدی عیسوی کے بالکل اوائل میں انھوں نے پیش کیا تھا۔ اسی زمانے میں ان کی عملی تنقید کا شاہ

کار ''موازنہ انیس و دبیر'' بھی منظرِ عام پر آیا۔ اس شاہ کار کو مشرقی طرزِ تنقید کا بہترین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ شبلی کی تنقیدِ ادب صحیح معنوں میں فن لطیف بالخصوص شاعری کے ذریعے انسانی زندگی کو مسرّت و بصیرت کے اِمتزاج کا ایک دائمی نسخہ تجویز کرتی ہے۔ اِس نسخے کے اجزا غزل، مثنوی اور مرثیہ ہیں خواہ وہ فارسی میں ہوں خواہ اُردو میں۔ اِن میں رباعی اور قصیدہ بھی شامل ہیں۔

شاعری کے سلسلے میں ناقدین کے دو خیالات پائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے مطابق شاعری ایک شعوری عمل ہے، اس کے نزدیک شعر کسب و کاوش کے نتیجے میں وجود میں آسکتا ہے۔ دوسرے خیال کے مطابق شاعری خالص وہبی و وجدانی چیز ہے، اِسے کسب و کاوش سے نہیں حاصل کیا جاسکتا۔ یہ محض خداداد صلاحیتوں کی بنیاد پر وجود میں آتی ہے۔ اس لیے کہ:

شاعری جزوے ست از پیغمبری (عطارؔ)

یا

الشعراءُ تلامیذُ الرحمن

شبلی اِسی ثانی الذکر خیال کے حامل ہیں، انھوں نے شاعری کی حقیقت اور ماہیت پر گفتگو کرتے ہوئے اِسے ذوقی اور وجدانی شے قرار دیا ہے، وہ شاعری کو ایک وہبی اور خداداد عطیہ تصوّر کرتے ہیں۔ ان کے نقطۂ نظر سے شاعری کے دو عناصر ہیں: (۱) ادراک (۲) اِحساس

شبلی کے اِس نقطۂ نظر کو اسکاٹ جیمس کے بیان سے تائید ملتی ہے، جس نے شاعری کے چار عناصر بتائے ہیں:

(۱) ادراکی عنصر (۲) جذباتی عنصر (۳) تخیلی عنصر (۴) تکنیکی یا لسانی عنصر

شبلی کا خیال ہے کہ ادراک کا کام اشیاء کو معلوم کرنا یا استدلال و استنباط سے کام لینا ہے اور ہر قسم کی ایجادات، انکشافات اور دوسرے تمام علوم و فنون ادراک ہی کے نتائج عمل ہیں۔ اِس میں کوئی شک نہیں کہ بنیادی طور پر ہر شخص کا مادی تجربہ ادراکی ہوتا ہے، حواس خمسہ سے جو معلومات ہم حاصل کرتے ہیں یا اپنے ذہن میں جمع کرتے ہیں، ان کو حسّی ادراک کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جب کہ احساس کا کام کسی شے کا ادراک کرنا یا کسی مسئلے کو حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی متاثر کرنے والا واقعہ پیش

آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے، غم کی حالت میں مغموم، مسرّت کی حالت میں مسرور اور حیرت انگیز بات پر متحیر ہو جاتا ہے۔ شبلی کے خیال میں انسان کی یہی قوّت (احساس) جب الفاظ کے لباس میں ملبوس ہو جاتی ہے تو ”شعر“ بن جاتی ہے۔ اِس لیے وہ اِسے شاعری کے دوسرے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ (۸۵) شبلی کا خیال ہے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں،وہ شعر ہیں۔ فرماتے ہیں:

> ”چوں کہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں۔ یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے،جو صاحبِ جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے،اِس لیے شعر کی تعریف یوں بھی کرسکتے ہیں کہ ”جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور اُن کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے“۔ (۸۶)

جو چیزیں انسان کے دل پر اپنا اثر چھوڑتی ہیں اُن میں موسیقی، مصوّری اور صنعت گری کے شانہ بہ شانہ شاعری بھی ہے۔ شبلی کا خیال ہے کہ شاعری اِن میں سب پر فوقیت رکھتی ہے، اس لیے کہ موسیقی صرف قوّتِ سامعہ کو محظوظ کرتی ہے، اگر انسان کے اندر قوّتِ سامعہ نہ ہو تو موسیقی اس کے لیے ایک بے کار اور فضول شے ہے۔ مصوّری سے لطف اٹھانے کے لیے قوّتِ باصرہ کی ضرورت ہے، اگر کوئی شخص اس قوّت سے محروم ہے تو مصوّری اُسے کسی قسم کا حظّ نہیں عطا کرسکتی، یہی معاملہ صنعت گری کا بھی ہے۔ اس سے بھی حظّ وتلذّذ حاصل کرنے کے لیے بصارت کی شرط ہے۔ لیکن شاعری کا معاملہ یہ ہے کہ:

؎ آں چہ خوباں ہمہ دارند تو تنہا داری

شاعری بہ یک وقت پانچوں حواس کو متاثر کرسکتی ہے۔ اس سے انسان کی قوت باصرہ کو بھی لطف حاصل ہو سکتا ہے اور قوتِ سامعہ کو بھی اور ذائقہ، شامہ اور لامسہ کی قوت کو بھی۔ (۸۷)

شبلی شاعری کو سائنس اور دنیا کے دوسرے علوم وفنون پر بھی فوقیت دیتے ہیں۔ اس لیے کہ شعر کا نمایاں وصف جذبات کو برانگیختہ کرنا ہے اور اسے سُن کر انسان کے اندر رنج یا خوشی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کا تخاطب دل سے ہوتا ہے اور سائنس یا دوسرے علوم وفنون کا یقین سے۔ سائنس استدلال سے کام لیتا ہے اور شاعری محرکات کو استعمال کرتی ہے اور سائنس کوئی بھی معاملہ ہو اُسے عقل کے روبرو پیش کرتا ہے، جب کہ شاعری احساسات کو دل کش

منظر دکھاتی ہے۔ لیکن چوں کہ متذکرہ صفات، خوبیاں اور خاصیتیں موسیقی، مصوری یہاں تک کہ مناظر قدرت میں بھی پائی جاتی ہیں، اِس لیے شبلی نے الفاظ یا کلام کی قید لگادی ہے۔ (۸۸)

شبلی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ خطابت، تاریخ، افسانہ اور ڈراما کو بھی شاعری کے خانے میں رکھا جائے، ان کا خیال ہے کہ اِن اصناف اور شعر کے درمیان کوئی حدّ فاصل نہیں قائم کی جاسکتی، اِس لیے کہ اکثر اعلیٰ درجے کی نظمیں افسانے کی شکل میں ہوتی ہیں اور اکثر افسانوں میں شاعری کی روح کارفرما ہوتی ہے اور جب دونوں چیزیں مل جاتی ہیں تو اُن میں امتیاز کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل بہ ہر حال ہوتا ہے۔ تاہم شبلی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ:

> "افسانہ اُسی حد تک افسانہ ہے، جہاں تک اس میں خارجی واقعات اور زندگی کی تصویر ہوتی ہے، جہاں سے اندرونی جذبات اور احساسات شروع ہوتے ہیں، وہاں شاعری کی حد آجاتی ہے۔ افسانہ نگار بیرونی اشیاء کا استقصا کے ساتھ مطالعہ کرتا ہے، بہ خلاف اس کے شاعر اندرونی جذبات اور احساسات کی نیرنگیوں کا تجربہ کار ہوتا ہے۔" (۸۹)

شاعری اور خطابت سے متعلق شبلی کا نقطۂ نظریہ ہے کہ خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے، خطیب سامعین کے مذاق، رجحان، دلچسپی اور معتقدات کو ملحوظ رکھتا ہے، تاکہ ان کے جذبات کو زیادہ سے زیادہ کام میں لاسکے اور جس غرض کے لیے اُس نے سامعین کو اکٹھا کیا ہے یا سامعین نے اکٹھا ہو کر اُسے خطاب کرنے کے لیے مدعو کیا ہے، وہ پوری ہوسکے۔ اگر خطیب نے جس مقصد کے پیشِ نظر خطاب کیا ہے وہ مقصد پورا ہو جائے تو یہ خطیب کی بہت بڑی کامیابی تصوّر کی جاتی ہے۔ جب کہ شاعر کا معاملہ اِس کے یکسر برخلاف ہے۔ شاعر کو نہ سامعین سے کوئی واسطہ ہوتا ہے اور نہ قارئین سے۔ وہ اِن دونوں سے بے نیاز ہوتا ہے، اُس کے کلام سے محفل میں موجود سامعین یا اُس کا دیوان پڑھنے والے قارئین پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں، اُسے اِس سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، وہ تو بس اپنے دل میں پیدا ہونے والے جذبات کو بے اختیار الفاظ کا جامہ پہنا کر پیش کر دیتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ کسی انسان کو جب، کہیں درد ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کے منہ سے آہ نکل جاتی ہے۔ لاریب شاعر کے شعر کا اثر سامعین و قارئین پر مرتب ہوتا ہے۔ لیکن شاعر کے پیشِ نظر یہ چیز نہیں ہوتی۔ اِس کی مثال شبلی نے یہ دی ہے کہ جس طرح کسی کا کوئی عزیز مر جائے تو وہ

نوحہ کرتا ہے اور نوحہ سننے والے بھی تڑپ اٹھتے ہیں بل کہ نوحے میں شریک ہو جاتے ہیں۔ حالاں کہ نوحہ گر کا مقصد کسی کو تڑپانا یا شریکِ نوحہ کرنا قطعی نہیں ہوتا (۹۰)

شبلی وزن کو شعر کا ایک ضروری جز سمجھتے ہیں، لیکن اسے شاعری کا اصلی عنصر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ ارسطو کے اس نظریے کی بھی تردید کرتے ہیں کہ شاعری کا اصلی عنصر محاکات ہے۔ شبلی کا کہنا ہے کہ سیکڑوں اشعار ایسے ہیں، جو واقعی شعر ہیں لیکن ان میں محاکات نہیں ہے، حالاں کہ وہ عمدہ اشعار میں شمار ہوتے ہیں اور ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری دو چیزوں کا نام ہے۔ (۱) محاکات (۲) تخئیل۔ ان میں سے ایک بات بھی پائی جائے تو شعر شعر ہوگا، وہ شعر کی خصوصیات، سلاست، صفائی اور حسنِ بندش وغیرہ کو شعر کے عناصر نہیں بل کہ عوارض اور مستحسنات کا درجہ دیتے ہیں۔ (۹۱)

شبلی نے شعرالعجم میں محاکات پر ایک خیال انگیز بحث کی ہے اور اس کی تعریف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا کہ اس کی ہو بہ ہو تصویر آنکھوں کے سامنے آجائے۔ تصویر اور محاکات میں یہ فرق ہے کہ تصویر میں مادی خیالات کے علاوہ حالات یا جذبات کی تصویر کھینچی جاسکتی ہے۔ لیکن محاکات اس سے بھی اگلی منزل کا نام ہے۔ شبلی کا خیال ہے کہ تصویر میں ہر چیز اصول کے مطابق ہوتی ہے، جب کہ محاکات میں شاعر اُن پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے، جس سے اُس کی اثر انگیزی بڑھ جائے۔ اس لیے اصل سے زیادہ شاعری میں متاثر کرنے کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔

شبلی نے ایسی بہت سی باتیں لکھی ہیں جن سے محاکات کی تکمیل ہوتی ہے، مثلاً:

(۱) مفہوم اور خیالات کے مطابق وزن و بحر کا انتخاب کیا جائے۔

(۲) شاعری اور اصل میں گہری مطابقت ہو۔

(۳) اگر کسی چیز کی مختلف قسمیں ہوں تو اُن کے نازک فرق کو باقی رکھا جائے۔

(۴) کردار نگاری میں کردار کی عمر، صلاحیت اور صورتِ حال کا خاص خیال رکھا جائے۔

(۵) بعض مقام پر جزئیات نگاری سے محاکات پیدا ہوتی ہے۔

(۶) بعض اوقات اصل چیز کے متضاد اور مخالف پہلو کو سامنے لانے سے محاکات پیدا ہوتی ہے۔

(۷) کبھی کبھی جزئیات کو نظر انداز کرنے سے محاکات پیدا ہوتی ہے اور کبھی کبھی مخصوص تشبیہات پیدا کرنے سے محاکات پیدا ہوتی ہے۔

شبلی اگرچہ شاعری کے عناصر کی حیثیت محاکات اور تخییل کو دیتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر ان کے نزدیک شاعری کا اصل عنصر تخیّل ہے۔ چناں چہ وہ کہتے ہیں:

> ''اگرچہ محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیّل ہی سے آتی ہے، ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں، قوّتِ محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے یا سنے، اُس کو الفاظ کے ذریعے سے بہ عینہٖ ادا کردے لیکن ان چیزوں میں ایک خاص ترتیب، تناسب اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب و رنگ چڑھانا قوت تخیّل کا کام ہے''۔ (۹۲)

شبلی نے اپنے تنقیدی نظام میں تخیّل کو خاص اہمیت دی ہے جس کو انگریزی میں Imagination یا کریٹیو پاور(Creative power) کہتے ہیں۔ مغربی نقادوں نے تخییل کو ایک ایسی قوت قرار دیا ہے جو جذباتی اور ادراکی عناصر کو ذہن میں پہلے سے جمع شدہ مواد کے ساتھ ملا دیتی ہے اور اس مواد سے نئے نئے مرکبات بناتی ہے۔ تخیّل ایک ایسی ذہنی صلاحیت ہے جو ذہن کے خام مواد کو لسانی پیکر عطا کرنے میں خاص حصہ لیتی ہے۔ شبلی کا خیال ہے کہ ''تخیّل دراصل قوت اختراع کا نام ہے'' شبلی نے قوت اختراع کہہ کر اس کے بنیادی عمل کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شبلی کا خیال ہے کہ قوّت تخییل کی وجہ سے شاعر کے لیے تمام بے جان چیزیں جاندار بن جاتی ہیں اور وہ محال چیزوں کو بھی ایک نئے انداز سے سوچتا اور شعری پیکر عطا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری کا دوسرا نام تخیّل ہے، تخیّل سے محاکات میں جان آتی ہے، ورنہ خالی محاکات کی حیثیت نقالی سے زیادہ نہیں ہے، شبلی نے لکھا ہے کہ تخییل درج ذیل صورتوں میں عمل کرتی ہے:

(۱) شاعر دنیا کو، مادّی دنیا کی تخییل کی مدد سے اپنے ذہن میں از سر نو تخلیق کرتا ہے۔

(۲) تخیّل مسلّم اور پہلے سے طے شدہ باتوں کو اپنی نظر سے نہیں دیکھتی بل کہ دوبارہ نظر ڈالتی ہے اور از سر نو مرتب کرتی ہے۔

(۳) تخییل حیات و کائنات کے ایسے سربستہ راز کھولتی ہے، جن تک رسائی بڑے بڑے دانش وروں تک کی نہیں ہوتی۔

(۴) تخیل کی منطق عام منطق سے الگ ہوتی ہے، کچھ چیزوں کو وہ اپنے انداز سے مرتب کرتی ہے، تخیل کے استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ پہلے سے طے شدہ چیزوں کو نئے انداز سے مرتب کرتی ہے علت و ماحول اور اختراع کو نئے طرز سے پیدا کرتی ہے۔

(۵) تخیل ایک ایک چیز کو سو سو بار دیکھتی ہے یا اس میں سو سو پہلو نکالتی ہے اور ہر چیز کو باریک نظر سے دیکھتی ہے اور اس کے چھپے ہوئے اوصاف کو تلاش کر لیتی ہے

شبلی نے اس بات پر بھی بحث کی ہے کہ تخیل کے لیے مواد کہاں سے حاصل کیا جائے۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"تخیل جس قدر طویل، باریک، متنوع اور کثیر العمل ہوگی اسی قدر اس کے لیے مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہوگی، جس قدر بلند پرواز ہوگی، اسی قدر فضا کی وسعت زیادہ درکار ہوگی۔ (۹۳)

شبلی نے اس نکتے پر بحث کی ہے کہ تخیل میں توازن ہونا چاہیے اور بے اعتدالیوں سے بچانا چاہیے۔ شبلی کا خیال ہے کہ:

(۱) مبالغہ تخیل کو بے اعتدال بناتا ہے۔

(۲) بعض شاعر تناسبِ لفظی یا ایہام گوئی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں اس قسم کی لفظی بازی گری سے بھی تخیل بُری طرح مجروح ہوتی ہے۔

(۳) ناموزوں اور غیر ضروری استعارات اور تشبیہات استعمال کرنے سے بھی بے اعتدالی آتی ہے۔

(۴) حسنِ تعلیل کا غلط استعمال بھی تخیل کو کم زور کرتا ہے۔

ان چیزوں کے علاوہ شبلی نے اپنے تنقیدی افکار میں اسلوبِ بیان کو خاص اہمیت دی ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے تشبیہ اور استعارے کی ندرت پر خاص زور دیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ اچھی اور سچی تشبیہوں اور برمحل استعاروں سے اسلوب میں کشش اور معنویت پیدا ہوتی ہے۔ دراصل اس مقام پر شبلی نے لغوی اور مجازی زبان کی بحث اٹھائی ہے، اُن کا خیال ہے کہ جہاں لغوی زبان ساتھ چھوڑتی ہے وہاں مجازی یا تخیلی زبان ساتھ دیتی ہے۔ اس میں تشبیہ استعارہ، مجازِ مرسل، علامت، پیکر اور اس طرح کی دوسری لسانی شکلوں کی اہمیت ہے۔ انھوں

نے تشبیہ اور استعارے پر دل کش بحث کی ہے۔

شبلی نے مفرد اور مرکب الفاظ پر خاص توجہ دی ہے، ان کا خیال ہے کہ شاعری کے لیے سب سے مقدم چیز جدّت اور لطف ادا ہے بل کہ بعض اہلِ فن کے نزدیک جدّتِ ادا ہی کا نام شاعری ہے۔ ایک بات سیدھی طرح سے کہی جائے تو معمولی ہے، اسی کو جدید انداز سے لکھ دیا جائے تو شاعری ہے۔ (۹۴) اِس سلسلے میں اُنھوں نے عربی کے قدیم نقاد ابن رشیق کی کتاب ''کتاب العمدہ'' کا حوالہ دے کر لکھا ہے: ''لفظ جسم ہے اور مضمون روح، دونوں کا ارتباطِ باہم ایسا ہے جیسا جسم اور روح کا ارتباط''۔ اِس سے ثابت ہوتا ہے کہ شبلی لفظ و معنی کی دوری کے قائل تھے، یہ نقطۂ نظر عربی اور فارسی شعریات کا سنگِ بنیاد ہے لیکن اب تازہ تحقیقات خاص طور پر میکس مولر نے ثابت کر دیا ہے کہ ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا جامہ لاتا ہے، اِس لیے لفظ و معنی میں رشتہ غیریت نہیں رِشتہ عینیت ہے۔ شبلی نے الفاظ پر بحث کرتے ہوے بتایا ہے کہ الفاظ کئی طرح کے ہوتے ہیں بعض نازک، لطیف، شستہ، بعض رواں، شیریں اور بعض پر شوکت، متین اور بلند۔ اسی طرح وہ بعض الفاظ کو سمجھتے ہیں کہ وہ مغلق اور مشکل ہوتے ہیں۔ انھوں نے الفاظ کو فصیح و غیر فصیح اور مانوس اور نامانوس کے دائروں میں تقسیم کر دیا ہے۔ دراصل مجرّد لفظ فصیح ہوتا ہے نہ غیر فصیح۔ خوش آہنگ ہوتا ہے نہ بد آہنگ۔ بل کہ اس کا استعمال فصیح و غیر فصیح بناتا ہے۔ پھر بھی شبلی نے خاص طور پر سادگیِ ادا اور واقعیت پر زور دیا ہے۔ واقعیت سے شبلی کی مراد یہ ہے کہ شاعری میں اصلیت ہو، جس پر مولانا حالی نے زور دیا تھا۔ اگرچہ شبلی جدّت کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن وہ اس کی کوئی متعین تعریف نہیں کرتے۔ محض چند واقعات پیش کر کے جدّت کا مفہوم واضح کرتے ہیں۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

> ''جدت ادا کی منطقی تعریف اور اس کے اصول اور قواعد کا انضباط سخت مشکل بل کہ ناممکن ہے۔ وہ ایک ذاتی چیز ہے جس کا صحیح ادراک صرف ذوق سے ہو سکتا ہے۔'' (۹۵)

شبلی شعر کی تاثیر کو تسلیم کرتے ہیں اور اس کا سبب وہ ارسطو کے اس بیان کو قرار دیتے ہیں، جس میں اس نے کہا ہے:

> ''انسان میں نقالی اور محاکات کا مادہ فطری ہے۔ جانوروں میں یہ مادہ یا تو ہوتا نہیں یا ہوتا ہے تو کم سے کم ہوتا ہے مثلاً طوطا صرف آواز کی نقالی کرتا ہے

حرکات و سکنات کی نہیں اور بندر حرکات و سکنات کی نقالی کرتا ہے آواز کی نہیں۔"(۹۶)

شاعری کی تاثیر کو تسلیم کر لینے کے بعد شبلی کہتے ہیں:

"شاعری صرف محسوسات کی تصویر نہیں کھینچتی بل کہ جذبات اور احساسات کو بھی پیش نظر کر دیتی ہے۔ اکثر ہم خود اپنے نازک اور پوشیدہ جذبات سے واقف نہیں ہوتے یا ہوتے ہیں تو صرف ایک دھندلا دھندلا سا نقش نظر آتا ہے، شاعری ان پس پردہ چیزوں کو پیش نظر کر دیتی ہے دھندلی چیزیں چمک اٹھتی ہیں، مٹا ہوا نقش اجاگر ہو جاتا ہے، کھوئی ہوئی چیز ہاتھ آجاتی ہے۔ خود ہماری روحانی تصویر جو کسی آئینے کے ذریعے سے ہم نہیں دیکھ سکتے، شعر ہم کو دکھاتا ہے۔(۹۷)

شبلی شاعری کو ایک بڑی قوت تسلیم کرتے ہیں بہ شرطے کہ استعمال صحیح طور پر ہو۔ ان کا نقطہ نظر ہے کہ انسانوں کے اندر شریفانہ اخلاق پیدا کرنے کا شاعری سے بہتر کوئی آلہ نہیں ہو سکتا۔ علم اخلاق ایک مستقل فن ہے اور فلسفے کا ایک جزو اعظم ہے۔ اس فن پر ہر زبان میں بہت سی کتابیں لکھی گئی ہیں لیکن تعلیم اخلاق کے لیے ایک شعر ایک ضخیم کتاب سے زیادہ اثر دکھا سکتا ہے۔ شبلی قصیدہ نگاری کو شاعر اور شاعری کے مقام و مرتبے کے منافی قرار دیتے ہیں۔(۹۸)

ان مباحث کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ شبلی کے نظام تنقید میں خاص طور پر سادگی، واقعیت اور جدت ادا پر زور ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے تنقیدی افکار میں شاعری کی تخلیقی یا مجازی زبان کی اعلیٰ جہات پر توجہ صرف کی ہے اور شاعری کو حسی، ادراکی، محاکاتی اور تخیلی عناصر کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ شبلی کا مزاج معاصر تنقید کے مزاج سے قریب تر ہے۔ کہا جا سکتا ہے اگر حالی ترقی پسند تنقید سے قریب تر ہیں تو شبلی جدید تنقید سے۔

عبدالحق کی تنقید نگاری

اردو تنقید کے ارتقائی سفر میں مولوی عبدالحق کا نام بڑی اہمیت اور قدر و قیمت کا حامل ہے۔ بل کہ یہ بات یوں کہی جاسکتی ہے کہ مولانا حالؔی اور مولانا شبلؔی کے بعد اردو کے اہم ناقدوں میں مولوی عبدالحق پر ہی نگاہ جاتی ہے۔ مولوی عبدالحق کی تنقید میں حالؔی کی اخلاقیات بھی ملتی ہے اور شبلؔی کی جمالیات بھی۔ مولوی عبدالحق ناقد بھی تھے اور محقق بھی۔ لیکن ناقد کم تھے محقق زیادہ۔ بل کہ بعض ناقدین تو انھیں صرف محقق ہی باور کرتے ہیں ناقد کی حیثیت سے انھیں تسلیم نہیں کرتے۔ شاید اس کی بڑی وجہ یہ ہو کہ وہ نقد و تحقیق میں عجلت سے کام نہیں لیتے، محنت، غور و فکر اور تحقیق و تفحص، ان کے بنیادی اوصاف ہیں۔ وہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اس پر کافی حد تک عبور رکھنے کے بعد اٹھاتے ہیں اور جب تک بات کی تہ تک نہیں پہنچ جاتے، اس وقت تک کوئی بات صفحہ قرطاس پر نہیں منتقل کرتے۔ مسئلے کے جز و کل کا ہمہ جہتی احاطہ ان کا اہم امتیاز ہے۔ اس ذیل میں ''باغ و بہار'' کو بطور ثبوت پیش کیا جاسکتا ہے۔ ''باغ و بہار'' ان کی طرز تحقیق اور شعور نقد، دونوں کا عظیم نمونہ ہے۔ ''باغ و بہار'' کے بارے میں یہ عام خیال ہے کہ یہ ''قصہ چہار درویش'' کا اردو ترجمہ ہے۔ جو کہ پہلے فارسی میں تھا۔ میر امنؔ دہلوی کے اس دعوے کی تغلیط مولوی عبدالحق کی تحقیق نے کی اور ثابت کیا کہ ''باغ و بہار'' فارسی کی کتاب ''قصہ چہار درویش'' کا ترجمہ نہیں بل کہ اس کا اصل ماخذ اردو کی قدیم کتاب ''نو طرز مرصع'' ہے اور یہ عام مغالطہ اس وجہ سے ہوا کہ یہ قصہ فارسی کی کتاب ''قصہ چہار درویش'' میں بھی موجود ہے۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھا جاچکا ہے کہ مولوی عبدالحق نے حالؔی سے بھی استفادہ

کیا ہے اور شبلی سے بھی ۔ دونوں کے اسالیب سے انھوں نے اثر قبول کیا ہے، لیکن ان کے ہاں حالی سے کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ادبیات مشرق پر دونوں کی گہری نگاہ ہے اور دونوں ہی غور وفکر کے بعد قلم اٹھانے کے عادی ہیں، مقابلتہً حالی اس لیے قابل ستایش ہیں کہ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے پوری آزادیِ فکر کے ساتھ لکھا ہے جب کہ مولوی عبدالحق نے جو کچھ بھی کہا یا لکھا ہے وہ حالی کے ایک عقیدت مند کی حیثیت سے لکھا ہے۔ البتہ اس اعتبار سے مولوی عبدالحق کو حالی پر تفوق حاصل ہے کہ مغربی تصورات و نظریات سے ان کی واقفیت کافی حد تک بہ راہ راست ہے اور حالی سے زیادہ ہے۔ مولوی عبدالحق کی تحریروں میں اگرچہ رنگینی کم اور سادگی زیادہ ہے، لیکن وہ اپنی مشرقی نفاست اور اسلوب بیان میں کبھی کبھی شبلی کے قریب نظر آتے ہیں۔ شبلی کی طرح ان کی تنقید میں بھی تحقیق کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ چوں کہ وہ ادیب کے ساتھ ساتھ عالم بھی ہیں، اس لیے علم وادب کے امتزاج سے وہ حالی کے بھی قائم مقام نظر آتے ہیں اور شبلی کے بھی۔ اسی چیز نے انھیں اردو ادب کی تاریخ میں نمایاں اور منفرد درجہ دیا ہے۔ بلاشبہ مولوی عبدالحق نے مشرق و مغرب کو ہم آہنگ کر کے دونوں بزرگوں کی تنقیدی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ایسی صورت میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مولوی عبدالحق جدید اردو تنقید کے بانیوں میں ہیں اور جدید اردو ناقدین کے درمیان ارتقا کی اہم کڑی ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ مولوی عبدالحق نے تنقید کو موضوع بنا کر منصوبہ بند کام نہیں کیا' اُن کی کوئی ایسی کتاب بھی نہیں ہے' جسے تنقیدی کتاب کہا جا سکے اور نہ اُن کا کوئی ایسا مقالہ دستیاب ہے، جسے ہم اُن کی تنقیدی کتاب کا نام دے سکیں۔ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ شاعروں' ادیبوں اور افسانہ نگاروں کی کتابوں پر تقریظوں اور دیباچوں کی صورت میں ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہیں جنھیں ہم محض تنقیدی سرمایہ سے تعبیر کر سکتے ہیں، مستقل تنقید کا نام نہیں دے سکتے۔ البتہ ان تقریظوں' دیباچوں اور تبصروں میں ہمیں وہ سب کچھ ملتا ہے جو کسی تنقیدی کتاب یا مقالے میں ملنا چاہیے۔ انھوں نے جس کتاب پر بھی لکھا ہے مصنف کی سیرت سے لے کر کتاب کے مشتملات اور دوسرے پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے روایات' تجربات' قدیم وجدید اور لسانیات و محاورات سب کو موضوع بحث بنایا ہے۔ ان بکھری ہوئی تحریروں میں تنقید کی

جملہ خوبیاں (تجزیہ، موازنہ اور فیصلہ) کامل طور پر ملتی ہیں۔

تنقید نگار کے سلسلے میں مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ :

"تنقید پر صرف وہی لکھ سکتا اور دوسروں کو ہدایت کر سکتا ہے جس کا تجربہ وسیع، مطالعہ گہرا اور نظر دور بیں ہو، جو صرف ذوق صحیح نہ رکھتا ہو بل کہ دریائے ادبیات کا شناور بھی ہو۔ جس نے ایک مدّت تک مطالعہ اور غور و فکر کے بعد ان امور کے متعلق خاص رائے قائم کی ہو اور رائے کو بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہو اور دوسروں کے دل نشیں کر سکتا ہو"۔ (۹۹)

تنقید نگاری کی شرط بیان کرنے کے بعد مولوی عبدالحقؒ نے تنقید سے متعلق یہ بات بھی بتائی ہے :

"تنقید پر کتابیں پڑھنے سے تنقید نہیں آتی، بل کہ اعلیٰ درجے کا کلام اور اعلیٰ پایے کی تنقیدیں پڑھنے سے اس کا ذوق پیدا ہوتا ہے" (۱۰۰)

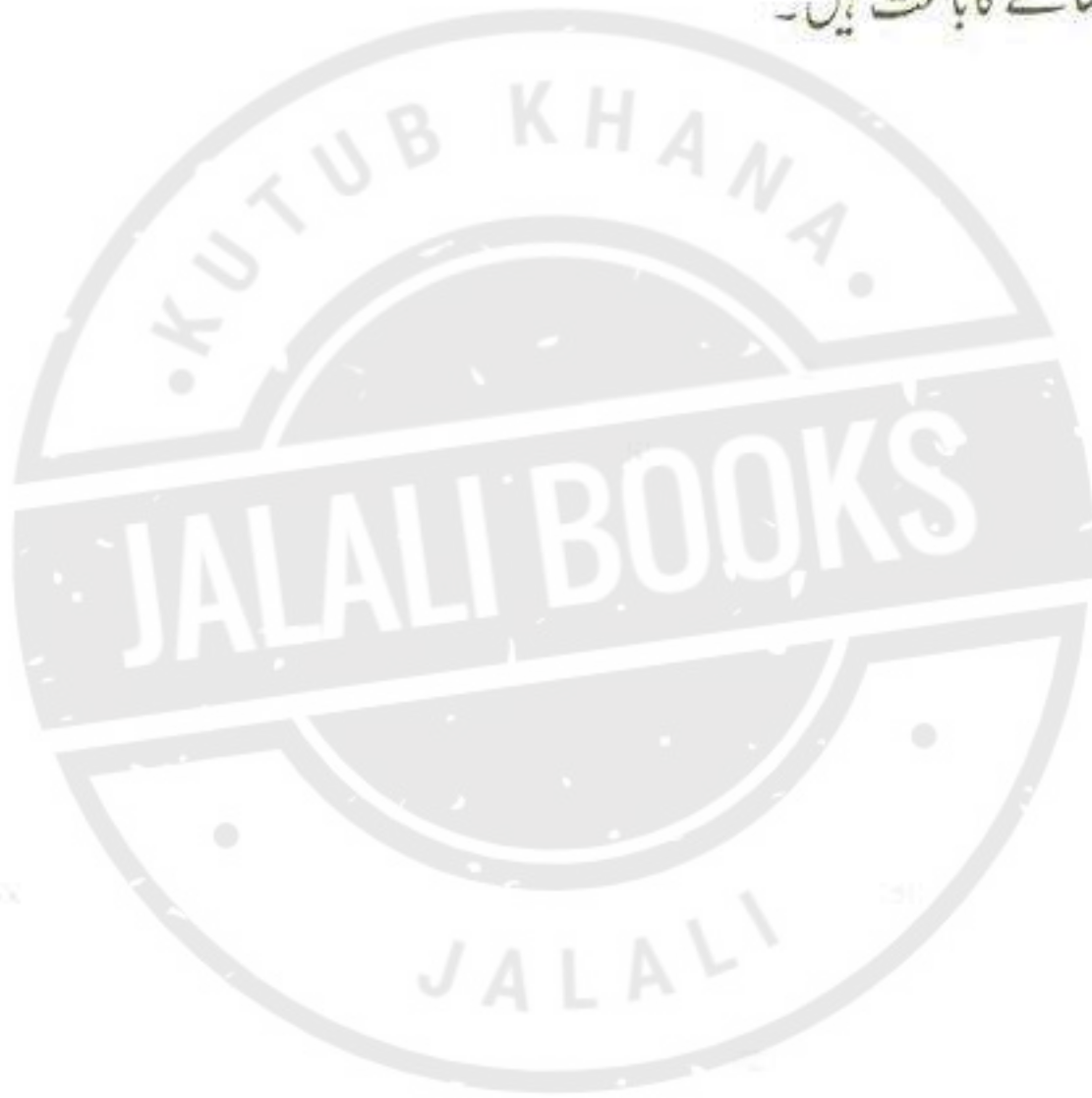
اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولوی عبدالحقؒ تخلیق کے علاوہ تنقید کی اصلیت اور اس کی اہمیت کو بھی قابل اعتنا سمجھتے ہیں اور وہ تنقید نگار کے لیے ادبیات سے شغف، کثرت مطالعہ، غور و فکر، کافی تجربہ، ذوق سلیم، وسعت نظر، قوّت فیصلہ اور قدرت بیان کو ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ مولوی عبدالحقؒ تنقید میں طرز بیان کی وضاحت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں لیکن خیال کی اوّلیت کے اعتراف کے ساتھ۔ چناں چہ کہتے ہیں :

"اس میں شبہ نہیں کہ اصل غایت خیال ہے اور حسن بیان ذریعہ۔ لیکن طرز بیان کے محاسن اور اسقام اس سے جدا نہیں ہو سکتے۔ یہ دو چیزیں الگ الگ نہیں ہیں۔ ان کا تعلق جسم و روح کا سا ہے، جسم کو روح سے اور روح کو جسم سے الگ نہیں کر سکتے۔ اس لیے تنقید میں نقاد اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ (۱۰۱)

مولوی عبدالحق کی تنقید نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر عبدالمغنی نے لکھا ہے :

"تنقید نگاری میں ایک تحریکی حرارت شبلیؔ و حالیؔ کی طرح عبدالحق کی وہ خصوصیت ہے، جو انھیں اپنے پیش رووں کا وارث، ہم عصروں کا قائد اور بعد میں آنے والوں کے لیے ایک نمونہ پیش کرتی ہے۔ وہ روایات کے امین،

حالات کے مبصر اور ترقیات کے علم بردار تھے اور تنقید میں ان کا مقام محفوظ، مستحکم، منفرد اور ممتاز ہے۔"(۱۰۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو ادب کی تنقید و تحقیق کے لیے مولوی عبدالحق کی خدمات معمولی نہیں غیر معمولی ہیں۔ وہ اپنے بے لوث اور مخلصانہ کارناموں کی وجہ سے اُردو ادب و تنقید کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ رہیں گے اور آنے والی نسلیں ان سے روشنی حاصل کرتی رہیں گی۔ مولوی عبدالحق نے شاعروں، ادیبوں اور افسانہ نگاروں کی کتابوں پر تقریظوں، دیباچوں اور مقدموں کی صورت میں جن مسائل کو ابھارا ہے وہ اُردو کے سرمایے میں مفید اور خوش گوار اضافے کا باعث ہیں۔

نیاز فتح پوری

نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ـ۱۹۶۸ء) ہمارے بہت معروف اُردو ادیبوں اور تنقید نگاروں میں شمار ہوتے ہیں اور وہ بہ جا طور پر اس کے مستحق بھی ہیں۔ اُنھوں نے اپنے ماہ نامے ''نگار'' (جو کہ ۱۹۲۱ء میں جاری ہوا) کے وسیلے سے اُردو ادب کی گراں قدر خدمات انجام دیں۔ اُردو میں کم ایسے رسالے ہوں گے جو اتنے دنوں تک باقاعدگی سے نکلتے رہے' جتنا طویل زمانہ ''نگار'' نے لکھنؤ اور پھر پاکستان میں ادبی خدمات میں بسر کیا اور اپنے منفرد معیار اور ادبی جرائد میں ممتاز مقام کو باقی رکھا۔

نیاز فتح پوری کی نثر میں خیال کی مصوری' شوق کی تحلیل لفظی' حسن اور حسن کی پیکر آفرینی ہے۔ وہ اگرچہ مذہبی ادارے کے تعلیم یافتہ تھے لیکن انھوں نے مذہب کو عقلیت کی میزان پر رکھ کر پرکھا اور جو کچھ نتیجہ نکلا' اس کا بے باکانہ اظہار کیا۔ ''نگار'' اُن کے ادبی و مذہبی دونوں افکار کا ترجمان تھا۔

نیاز فتح پوری عربی' فارسی' اُردو اور انگریزی کے اچھے واقف کاروں اور ترجمہ نگاروں میں تھے۔ اُنھوں نے انگریزی میں باقاعدہ شاید کچھ نہیں لکھا لیکن انگریزی سے وہ ترجمے کرتے رہے اور ان کا وسیع تر دائرہ معلومات انگریزی میں شائع ہونے والے رسائل' ادبی' علمی' تاریخی' تہذیبی اور خاص کر انسائیکلوپیڈیا رہا ہے۔

نیاز فتح پوری نے اپنے ممتاز ادبی صحیفے ''نگار'' میں ایک باب مراسلات کا بھی قائم کیا تھا' خاص طور پر استفسارات اور جوابات کا۔ اُس میں شاید ہی کبھی ایسا ہوا ہو کہ غیر علمی

سوالات کو کوئی جگہ دی گئی ہو۔ اس میں فراہم کردہ معلومات کا سرچشمہ نیاز فتح پوری ہی کا مطالعہ ہوتا تھا۔ اس ذیل میں یہ بھی ممکن ہے کہ ان کے دوسرے علمی دوست اور قلمی معاونین بھی شرکت کرتے رہے ہوں۔

نیاز فتح پوری کے اس ادبی صحیفے کے بہت سے خاص نمبر نکلے' بل کہ نیاز جس موضوع پر تفصیلی گفتگو کرنا چاہتے تھے، ایک ضخیم نمبر شائع کردیتے تھے۔ ہندی شاعری نمبر' انتقادیات نمبر' پاکستان نمبر اور تاریخ اسلامی نمبر وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ وہ خاص شمارے ہیں جو مختلف ادوار میں نگار کے پرستاروں اور اس سے استفادہ کرنے والوں کا مرکز توجہ بنے رہے۔ نیاز نے ایک خاص نمبر ماخذ القرآن نمبر کے نام سے شائع کیا تھا' جس میں اس امر سے بحث کی گئی تھی کہ قرآن میں عالمی تہذیب اور تاریخ کے جو حوالے آئے ہیں وہ کہاں کہاں سے لیے گئے ہیں۔ ایسی کتاب یا نمبر کو شائع کرنا ایک عام مسلمان کے نزدیک تو کوئی قابل تحسین بات نہیں تھی لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس سے قرآن پاک کے مطالعے میں ایک نئے باب کا اضافہ ہوا۔

جہاں تک نیاز کی تنقید کا سوال ہے اس کو ہم دو دائروں میں تقسیم کرتے ہیں۔ (۱) علمی تنقید (۲) ادبی تنقید۔ علمی تنقید کا موضوع زیادہ تر مذہب' فلسفہ' حدیث اور تفسیر کے موضوعات رہے اور ادبی تنقید میں انھوں نے اپنے زمانے کی مطبوعہ کتب و رسائل یا پھر خاص خاص شاعروں کو شامل کیا۔ مثلاً "نگار" کے ظفر نمبر (۱۹۳۰ء) میں انھوں نے ظفر پر دوسروں کے تنقیدی مضامین بھی شامل کیے اور اسی کے ساتھ بہادر شاہ ظفر کی شاعری کے ایک مختص اور ممتاز حصے پر اس اعتبار سے بھی تنقیدی نگاہ ڈالی کہ یہ ظفر کا اپنا رنگ ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ نیاز کا یہ تنقیدی زاویۂ نگاہ بے حد اہم تھا۔ اُنھوں نے گیتانجلی کو بھی اُردو میں روشناس کرایا اور ہندی شاعری نمبر میں ہندی روایت پر بصیرت افروز گفتگو کی۔ نظیر اکبر آبادی کی بازیافت میں بھی ان کا بڑا حصہ ہے۔

نیاز فتح پوری کی نگاہ بہت شارپ تھی اور زبان و بیان کی معمولی فروگزاشتوں پر بھی ان کی نظر پہلی نگاہ میں پڑ جاتی تھی۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے مجھے بتایا کہ ان کی ایک نظم جس کا عنوان تھا "تو" جو دراصل حمد و ثنائے باری تعالیٰ سے متعلق تھی' کے اس شعر پر:

تیرے ہونٹوں کا تبسّم ' بوسۂ تجدیدِ صبح

جھٹ پٹے میں شام کے دھندلے شفق زاروں میں تو

نیاز فتح پوری نے یہ لکھ بھیجا کہ عزیزم! آپ کو یہ خیال نہیں رہا کہ "تبسم" میں ہونٹ کھلتے ہیں اور "بوسے" میں پیوست ہوتے ہیں۔ اس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ نیاز فتح پوری لفظ و معنی کی کن پہلوداریوں پر نظر رکھتے تھے۔

نیاز فتح پوری تنقید کو کیا سمجھتے تھے اس کا اندازہ انتقاد نمبر سے ہو سکتا ہے۔ انھوں نے بہت سے خطوط بھی لکھے۔ ان میں سے بعض خطوط چھپ بھی چکے ہیں۔ ان میں جگہ جگہ تنقیدی اشارے اور ناقدانہ انداز نظر کے کرشمے موجود ہیں۔

بہ قول ڈاکٹر سید اعجاز حسین، "نیاز کا شمار ان لوگوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو ادب میں اپنے رنگ سے ایک قابل قدر اضافہ کیا، الفاظ اور ترکیبوں کی خوب صورتی ایک ایسا اسلوبِ بیان اختیار کرتی ہے جو صرف نیاز کی تحریر میں ملتا ہے۔ (۱۰۳)

نیاز فتح پوری ادب و شعر میں مقصدیت کے قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک ادب و شعر کی تخلیق کسی مقصد اور نصب العین کو سامنے رکھ کر نہیں کی جاسکتی۔ ادب کا کام یہ نہیں کہ وہ قوموں کو بیدار کرے، غریبوں اور مزدوروں کی حمایت کا پرچم اٹھائے اور دنیا کے اقتصادی نظام میں کوئی انقلاب برپا کردے۔ بل کہ شاعری کا ان کے نزدیک صرف اتنا کام ہے کہ پڑھنے والوں کو لذت حاصل ہو اور وہ بے ساختہ آہ یا واہ کہہ اٹھیں۔ ان کے نزدیک ادب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ انسانی جذبات کو حرکت میں لائے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ نیاز فتح پوری شاعری کے متعلق رومانی نقطۂ نظر رکھتے تھے۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یا خامی یہ ہے کہ وہ شعر و ادب کو صرف جمالیاتی پہلو سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک انداز بیان ہی سب کچھ ہے۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ ادیب یا شاعر نے جو کچھ کہنا چاہا ہے وہ الفاظ سے ادا ہو سکا ہے یا نہیں؟ انھوں نے شاعری سے متعلق اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "شاعر برا ہو یا بھلا، پیدا ہوتا ہے اور اس لیے سب سے پہلے کسی شاعر کے کلام پر گفتگو کرنے سے قبل یہ دیکھتا ہوں کہ وہ فطرت کی طرف سے شاعر بنا کر بھیجا گیا ہے یا وہ اپنے آپ کو شاعر کی حیثیت سے پیش کرنے میں فطرت سے جنگ کرتا ہے۔ اس کا فیصلہ کرنے کے بعد میں یہ دیکھتا ہوں کہ قدرت نے

اس کے دماغ کو کس نوع کی شاعری کے لیے وضع کیا تھا اور ماحول نے کس حد تک اس کی فطری افتاد کی موافقت یا مخالفت کی اور آخر کار نتیجے کے لحاظ سے وہ کام یاب ہوا یا ناکام۔ آسکر وائلڈ کا ایک تنقیدی لطیفہ ہے کہ "کسی تصنیف یا کتاب کے متعلق یہ بحث کرنا کہ وہ اخلاق کا درس دیتی ہے یا بد اخلاقی کا بالکل لایعنی سی بات ہے۔ اس کے متعلق صرف یہ بحث ہو سکتی ہے وہ تصنیف ایک تصنیف کی حیثیت سے اچھی ہے یا بری"۔ آسکر وائلڈ کی یہ رائے جملہ اصناف تصنیف و تالیف پر حاوی ہو یا نہ ہو لیکن شاعری کے باب میں یقیناً قابل عمل ہے اور میں کبھی شاعری کے اخلاقی یا غیر اخلاقی ہونے سے بحث نہیں کرتا بلکہ یہ دیکھتا ہوں کہ بری یا بھلی جو ودیعت فطری ایک شاعر کو عطا ہوئی، اس کا استعمال اس نے درست کیا یا نہیں۔ (۱۰۴)

آگے چل کر اپنی بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے نیاز نے لکھا ہے:

"فرض کیجیے ایک شخص حد درجہ فاحش و عریاں شاعری کا ذوق لے کر آیا ہے، تو میں صرف فن کے لحاظ سے یہ دیکھوں گا کہ اس نے کس حد تک کام یابی حاصل کی ہے اور سنجیدگی کے تحت میں آکر اس نے اپنے ذوق کے منافی کوئی حرکت تو نہیں کی۔..... لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ جب مراتب شاعری سے بحث کی جائے گی اور منازل شعر پر گفتگو ہوگی تو اس وقت یہ بھی کہنا پڑے گا کہ فلاں کا ذوق پست ہے اور فلاں کا بلند اور نقد کی یہی ناگوار صورت پیش آجاتی ہے جب دہلی اور لکھنؤ کی شاعری سے کوئی بحث کرتا ہے۔ ورنہ یوں لکھنؤ کی شاعری، جب تک مدارج کا سوال نہ پیدا ہو، اپنی جگہ یقیناً مکمل چیز ہے (۱۰۵)

نیاز فتح پوری کے اس بیان سے یہ نتیجہ نکالنا دشوار نہیں کہ وہ شاعری میں جمالیاتی اور رومانی قدروں کو اہمیت دیتے ہیں، شاعری کو وہ فطری اور وجدانی شے تصور کرتے ہیں اور شعر و ادب کی تنقید میں ان کے سامنے "کیا" نہیں "کس طرح" یا "کیسے" کا نقطہ نظر رہتا ہے۔ اور یہ بھی کہ وہ تنقید شعر میں اس دبستان سے تعلق رکھتے ہیں، جس کا انتساب شبلی سے کیا جاتا ہے۔ اسی اصول پر چلتے ہوئے انھوں نے مومن کے کلام کا مطالعہ کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں:

"اگر میرے سامنے اردو کے تمام شعرائے متقدمین و متاخرین کا کلام رکھ کر

(بہ استثنائے میرؔ) مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جائے تو میں بلا تامل کہہ دوں گا کہ "مجھے کلیات مومن دے دو اور باقی سب اٹھا لے جاؤ۔" (۱۰۶)

نیازؔ فتح پوری کا ادبی ذوق بہت نکھرا ہوا تھا اور اپنی زبان کے شعری سرمایے پر ان کی گہری نگاہ تھی۔ مگر وہ ہمیشہ اساتذہ فن کی زبان و بیان کی لغزشوں کی گرفت کرتے رہے۔ ان کا طریقِ تنقید یہ رہا ہے کہ کسی استاذ کا شعر نقل کرتے، اس کی خامیاں گنواتے اور پھر اس پر اصلاح دیتے تھے کہ اِس کو یوں نہیں یوں ہونا چاہیے تھا۔ مثلاً سیمابؔ کا ایک شعر ہے:

سکوں برسا ہوا اس کے تبسم سے محبت کا
ہے اس کے تیوروں میں موج زن دریا صداقت کا

اس شعر کے عیوب کی نشان دہی کرنے کے بعد فرماتے ہیں کہ اس شعر کو یوں ہونا چاہیے تھا:

برستا تھا سکوں اس کے تبسم سے محبت کا
جبینِ صاف پر ہے موج زن دریا صداقت کا

اِس میں شک نہیں کہ نیازؔ نے سیمابؔ کے شعر کو سنوار دیا ہے مگر شعرا کے اشعار میں لفظی ردّ و بدل کرنا ہی تنقید کا کام نہیں، بل کہ اگر تنقید ایسے چھوٹے دائروں میں محدود ہو کر رہ جائے تو وہ اپنی ذمے داریوں سے عہدہ بر آ نہیں ہو سکے گی۔ تنقید اس سے بلند چیز کا نام ہے۔

بے شبہ نیازؔ فتح پوری کا مطالعہ بہت وسیع اور عمیق ہے۔ اپنے عہد اور گرد و پیش کے حالات اور سماجی مسائل پر ان کی نگاہ یقیناً گہری ہے۔ اِن چیزوں کی طرف وہ جابہ جا اشارے بھی کرتے ہیں، مگر سماجی مسائل سے ادب کا رشتہ استوار کرنے میں وہ کام یاب نہیں رہے۔ "انتقادیات" اور مالہ، وماعلیہ" ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے ہیں۔ اول الذکر میں اردو کے قدیم شعرا کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے اور ثانی الذکر میں اپنے عہد کے شعرا کے کلام کو پرکھا ہے۔ اِس مجموعے کے مضامین معاصر شعرا کی غلطیوں کی طرف اشارے کرتے ہیں۔ لیکن صحیح بات یہ ہے کہ مذکورِ بالا دونوں کتابوں میں نیازؔ فتح پوری کی جو تنقید ملتی ہے، اسے سید عبداللہ کے الفاظ میں "لفظیاتی تنقید" کا نام دیا جا سکتا ہے۔

کلیم الدین احمد

کلیم الدین احمد (۱۹۰۸ء۔ ۱۹۸۳ء) ہمارے عہد کے ممتاز ارباب تنقید میں سے تھے۔ جب تنقید کے حوالے سے کلیم الدین احمد کا نام آتا ہے تو وہ اپنی ایک الگ اور منفرد حیثیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے موجودہ صدی کے ربع ثانی میں اپنا بڑا تنقیدی کارنامہ ''اردو شاعری پر ایک نظر'' پیش کیا، جس میں اردو شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے اور یہ جائزہ اس اعتبار سے لیا گیا ہے کہ ہماری شاعری میں کون کون سے پہلو احترام کے لائق ہیں اور خاص طور پر اس لیے قابل احترام ہیں اور اپنی تحسین کا تقاضا کرتے ہیں کہ عالمی ادب میں ان کو شعریات کے حوالوں سے زیادہ بہتر اور قابل وثوق شکل میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

کلیم الدین احمد اردو غزل کے کچھ زیادہ قائل نہیں تھے۔ ان کے نزدیک شاعری میں فکر مربوط کی بڑی اہمیت تھی، جس کے وسیلے سے شعر کے ساتھ منطقیت کا ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے اور شاعری فکرِ فضول یا ریزہ خیالی ہونے سے بچ جاتی ہے۔

بہ قول عبدالمغنی: کلیم الدین احمد کی تنقیدیں سب کی سب منفی انداز کی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدا میں ان کی مخالفت بڑے زوروں کی ہوئی، حالانکہ ان کا نصب العین یکسر مثبت ہے۔ (۱۰۷) انھوں نے اردو شعر و ادب کو جو گراں قدر مشورے دیے ہیں، وہ بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اب ہمارے ادب میں اس نسل کا ہراول ہیں، جو عالمی ادبیات کے زیر اثر اپنے قدیم و جدید سرمایے سے غیر مطمئن ہے۔ کلیم الدین احمد پوری دردمندی اور کمال خلوص کے ساتھ اپنے ادب کو دنیا کے تمام ادبوں کا ہم پلا دیکھنا چاہتے ہیں۔ اپنے اسی مقصد کے لیے وہ اردو ادب میں رائج فنی معیاروں کو اپنانے کی تلقین کرتے ہیں۔ اس صورت میں ان سے مقصد اور نقطہ نظر سے تو اختلاف کی پوری گنجایش ہے لیکن ان کے خلوص اور

دردمندی میں شک نہیں کیا جا سکتا۔

کلیم الدین احمد کے ادبی نظریے کی بنیاد دو اصولوں پر ہے:

(۱) ''ادب کی دنیا ایک ہے، اس میں الگ الگ چھوٹی دنیائیں ہیں، خود مختار حکومتیں نہیں۔ شاعری کا مدعا آج بھی وہی ہے جو دو ہزار برس پہلے تھا اور فنون لطیفہ کے بنیادی قوانین، شاعری کی اصولی باتیں ساری دنیا میں ایک ہیں۔ (۱۰۸)

''ادب نام ہے انسانی تجربات کے اظہار کا۔ یہ تجربات سیال ہیں، کسی دور میں یہ تجربات یکساں نہیں ہوتے۔ صرف یہی نہیں بل کہ کسی ایک دور میں دو شخص کے تجربات یکساں نہیں ہوتے اور کوئی شخص دو موقعوں پر ایک قسم کے تجربات محسوس نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر یہ تجربات بنیادی ہیں، جلد گزر جانے والے اثرات کا نتیجہ نہیں تو پھر ان میں ایک قسم کی عالمگیری اور ابدیت ہوتی ہے، پایہ دار ادب اسی قسم کے بنیادی تجربات سے سروکار رکھتا ہے، اس لیے ایک دور کا ادب کسی دور کے لیے بیکار، مہمل، فرسودہ، ازکار رفتہ نہیں ہو جاتا بل کہ جہاں تک بنیادی اور پایہ دار تجربات کا سوال ہے اپنی قدر و قیمت پر قائم رہتا ہے۔'' (۱۰۹)

(۲) یہ تو جانی ہوئی بات ہے کہ اخلاق کئی معنوں میں استعمال ہوتا اور ہو سکتا ہے۔ ان معنوں کی تفصیل ضروری نہیں، حالی کی نظر میں اخلاق کے عام اور محدود معنی نہیں۔ سوسائٹی میں افراد کو چند اصول مد نظر رکھنا ہوتے ہیں اور جو کچھ وہ کرتے ہیں انہیں اصول کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو سوسائٹی نظر تحسین سے دیکھتی ہے۔ جو شخص ان اصولوں پر عمل نہیں کرتا، وہ کسی قانونی سزا کا مستوجب تو نہیں ہوتا لیکن سوسائٹی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ یہ اصول عالم گیر نہیں ہوتے۔ اخلاقی معیار، معیاری چیز نہیں۔ مختلف زمانوں میں مختلف قوموں اور ملتوں میں، مختلف ملکوں میں اخلاقی معیار مختلف ہوتے ہیں۔ یا مطلق نہیں ہوتے ہیں، ہمیشہ ہر جگہ ان کی نئی صورت ہوتی ہے اور یہ صورت بدلتی رہتی ہے۔ جو باتیں ایک زمانے میں مستحسن سمجھی جاتی ہیں وہی دوسرے زمانے میں ناپسندیدہ ہو جاتی ہیں۔ جو چیز ایک قوم یا ملک میں

اچھی سمجھی جاتی ہے اسی پر کسی دوسری قوم یا کسی دوسرے ملک میں صدائے نفریں بلند ہوتی ہے۔ اخلاق کے اس مفہوم سے اور شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہیں۔ (۱۱۰)

"شاعری کو اخلاقی، قومی یا اشتراکی خیالات کی ترویج کا آلہ سمجھنا غلطی ہے۔ قومی افتخار، قومی عزت و پیمان کی پابندی، بے دھڑک اپنے تمام عزائم پورے کرنے، استقلال کے ساتھ سختیوں کو برداشت کرنا اور ایسے فائدوں پر نگاہ نہ کرنی جو پاک ذریعوں سے حاصل (نہ) ہو سکیں، شاعری ان چیزوں یا ان جیسی چیزوں کی تلقین نہیں کرتی اور تعلیم و تلقین شاعری کی اہمیت کا سبب نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نقطہ نظر غلط فہمی پر مبنی اور غلط فہمی پھیلانے کا ذریعہ بھی ہے۔ یہ نقطہ نظر شعر کی ماہیت اور قدر و قیمت سمجھنے میں سد راہ ہوتا ہے۔ شاعری ہمیں نجات کا راستہ نہیں دکھاتی، ہمیں نجات کا مستحق بناتی ہے"۔ (۱۱۱)

اقتباسات اوّل و دوم کے مطالعے سے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ کلیم الدین احمد ادب میں آفاقیت اور جمالیت کے علم بردار ہیں اور انہیں اصولوں کے تحت ان کا وہ نظریہ شعر ابھرا جو ان کی شناخت بن چکا ہے۔

کلیم الدین احمد نے یہ تاثرات اور تصورات مغربی ادبیات کے مطالعے سے اخذ کیے ہیں۔ وہاں غزل کی نوعیت اور ادبی افادیت سے آراستہ کوئی ایسی صنف شعر تھی ہی نہیں جسے غزل سے مشابہ قرار دیا جائے، اس کے علاوہ غزل کی شاعری کا ایک بڑا حصہ روایتی شاعری بن کر رہ گیا ہے، مضامین محدود تھے، طرز فکر اور اسلوب ادا میں ندرت اور پر اسرار کیفیات کا عنصر کم تھا، نئے ذہن اور زندگی کے مطابق مسائل و مباحث بھی وہ نہیں تھے، جو آج کی زندگی اور نئے ذہن کے صحیح معنوں میں ترجمان نظر آئیں جس زمانے میں کلیم الدین احمد کا ذہن بن رہا تھا، اس وقت غزل کے خلاف بہت کچھ کہا بھی جا رہا تھا۔ چناں چہ کلیم الدین احمد نے یہ بھی فتویٰ جڑ دیا کہ "غزل ایک نیم وحشی صنف سخن ہے" اور بے تکلف اس کی گردن ماری جا سکتی ہے۔ اب ظاہر ہے ایسے فیصلوں میں تنقید و تحسین کی روح کسی نہ کسی معنی میں پرتو فگن ہو یہ تو ممکن ہے لیکن وہ کسی مشرقی صنف شعر پر رائے دہی یا رائے زنی کا کوئی موزوں و متناسب سانچا سمجھا جائے اور ایسے فیصلوں پر ایمان لے آیا جائے یہ خود غزل اور تنقید کے ساتھ

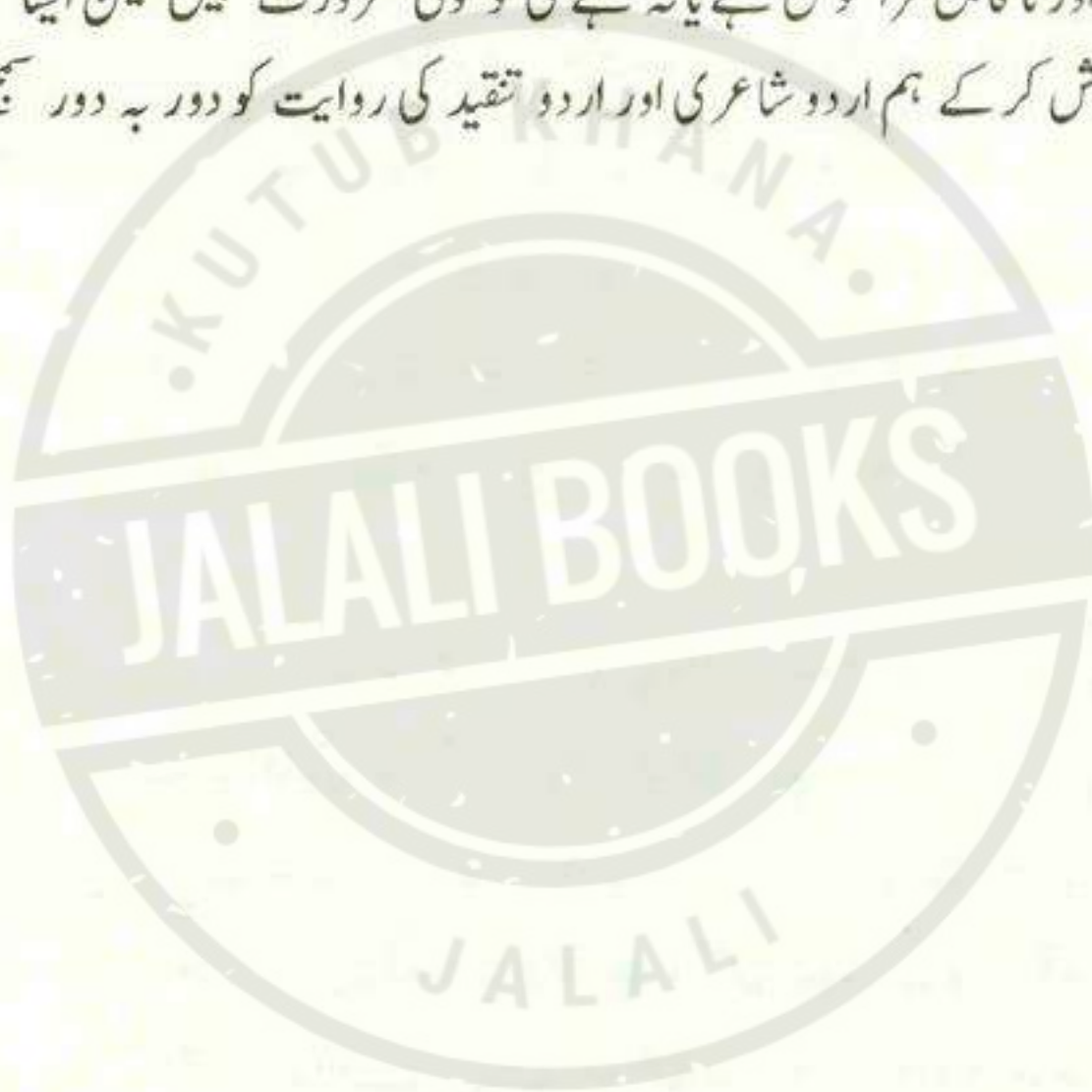
انصاف نہیں ہو سکتا۔ بہ ہر حال ایک زاویہ نگاہ وہ بھی تھا اور ہو سکتا ہے جو ہمیں کلیم الدین احمد کے ہاں ملتا ہے۔ ہم اس کی روشنی میں ایک دور کی اسپرٹ کو سمجھ سکتے ہیں اور سوچ کی راہوں میں جو تبدیلیاں آ رہی تھیں ان کا پتا چلا سکتے ہیں۔

کلیم الدین احمد اردو میں تنقید کے وجود کو ایک نقطہ موہوم تصور کرتے ہیں۔ ان کے اس ''نقطہ موہوم'' سے کس حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے، اس سے اختلاف رائے کی گنجایش ہے۔ تذکروں کی تنقید کو جانے دیجیے، محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی اور دوسرے تنقید نگاروں (جن میں حالی کے ہم عصر امداد امام اثر کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے) نے جن بحثوں کو چھیڑا ہے، وہ اردو شاعری کو نئے زاویوں سے پرکھنے کی کوشش ہے، لیکن کوئی آخری و قطعی فیصلہ دینا شاید کسی بھی ادیب و ناقد کے لیے ممکن نہیں۔ ہماری ذہنی رسائیاں بدلتی رہتی ہیں پسند و ناپسند کے معیار بھی تغیر پزیر یا ارتقا پزیر رہتے ہیں۔ اس کا تعلق شخصیات سے بھی ہوتا ہے طبقات سے بھی اور وقتی تقاضوں اور حالات کے دباؤ سے بھی۔ ہمارے ہاں جو تنقیدیں ہوئی ہیں وہ بیش تر ہماری تاریخ اور ادبی روایت کا حصہ ہیں، حرف آخر ان میں کوئی بھی نہیں، خود کلیم الدین احمد کی تنقید یا ان کی تنقید پر تنقید بھی نہیں۔ تاہم کلیم الدین احمد نے بعض اصناف شعر اور اصناف نثر کو سمجھنے کے لیے جن ضابطوں اور فکری پیمانوں کو سامنے رکھا ہے، ان سے استفادہ ناگزیر ہے لیکن اتفاق ناگزیر نہیں۔ مثلاً انھوں نے فن داستاں گوئی پر جو کچھ لکھا ہے، وہ اس فن کے تقاضوں اور محرکات کو سمجھنے میں ہماری بڑی مدد کرتا ہے اور اس زاویہ نگاہ سے دیکھنے میں داستاں جھوٹ کا پوٹ یا بے ہودہ گوئی کا نمونہ بن کر نہیں رہ جاتی بل کہ زبان و بیان اور فکر و خیال کی آویزشوں اور آزمایشوں کا ایک مرحلہ بن جاتی ہے۔ ان کا خیال ہے:

> ''قصے کہانیاں اپنے فنی اور ادبی نقائص و حدود کے باوجود بھی ایسی چیزیں نہیں کہ انھیں یک قلم ناقابل اعتبار سمجھا جائے۔ ابتدائی قدیم قصے جو عموماً کسی قوم میں متداول نظر آتے ہیں، وہ مختلف دل چسپیوں کے حامل ہوئے ہیں۔ قصے خلا میں سانس نہیں لیتے اور نہ خلا میں پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی اسی قوم کے شعور و تخیل سے آب یاری ہوتی ہے۔ ان میں اس قوم کے تخیل کی ابتدائی نوخیز قوت پرواز کا عکس نظر آتا ہے۔ ان میں اس قوم کے شعور کی پہلی معصوم

تلملاہٹ سنائی دیتی ہے، اسی آئینے میں بہت سی وہ چیزیں نظر آتی ہیں، جن میں وہ قوم شروع میں دل چسپی لیتی تھی اور جو اس کی دماغی اور جذباتی قوتوں پر پُر زور محرکات کا کام کرتی تھیں۔ اسی آئینے میں وہ سب باتیں نظر آتی ہیں، جن میں اسے یقین کامل تھا اور جنھیں وہ واقعیت اور حقیقت کا جامہ پہناتی تھیں، اسی آئینے میں وہ سب تصورات ملتے ہیں، جو محض تصورات نہ تھے بل کہ اس کے خیال میں ہونے والے واقعات سے زیادہ مضبوط اور پایہ دار تھے، اور اسی آئینے میں وہ فوق العادت ہستیاں، واقعات، چیزیں، وہ وہم و گمان کے مرقعے، وہ مذہبی عقائد بھی اپنی جھلک دکھلاتے ہیں جنھیں وہ صحیح سمجھتی تھیں۔ الغرض ان کہانیوں سے کسی قوم کی ابتدائی، مجموعی اور اس کے افراد کی انفرادی کاوشوں کی پہچان ممکن ہوتی ہے۔ (۱۱۲)

کلیم الدین احمد اردو کے ان ناقدین میں شاید سب سے زیادہ شہرت و اہمیت کے حامل ہیں، جنھوں نے تنقید کے مغربی اصولوں کو بے کم و کاست نہ صرف تسلیم کیا بل کہ ان کو اردو شعر و ادب میں داخل کرنے کی کوشش کی اور پورے ادبی سرمایے کو مغربی اصولوں کی کسوٹی پر پرکھ کر بے وزن و بے عیار ٹھیرایا، جس کے نتیجے میں اردو غزل "نیم وحشی صنف سخن" ہو گئی، قصیدہ لفاظی سے عبارت ہو گیا، "مثنویاں بے ربط قصے ہو گئے" "مرثیے غیر حقیقی ماحول کے ترجمان ہو گئے" اور یہاں تک کہ خود اردو تنقید کا وجود "محض فرضی"، "اقلیدس کا نقطہ خیالی" اور "معشوق کی موہوم سی کمر" قرار پایا۔ ان کی پہلی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" ہے، بہ قول سید اعجاز حسین: "جس کے انتہاپسندانہ انداز نے عام طور پر اردو ادب سے دل چسپی لینے والوں کو متحیر کر دیا۔ (۱۱۳) دوسری کتاب "اردو تنقید پر ایک نظر" ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ "حالی کے خیالات ماخوذ تھے، ان کی واقفیت محدود تھی، نظر سطحی تھی، فہم و ادراک معمولی تھا، غور و فکر ناکافی تھا، تمیز ادنیٰ تھی اور وہ دماغ و شخصیت کے اعتبار سے اوسط درجے کے تھے (۱۱۴) اور بابائے اردو مولوی عبدالحق شاعری کی ماہیت اور اس کے مقصد سے بے گانہ تھے (۱۱۵) تیسری کتاب "فن داستاں گوئی" ہے، جسے اول الذکر کتابوں کے مقابلے میں درجہ غنیمت حاصل ہے۔ اسے مقابلتاً کم انتہاپسندانہ کہا جا سکتا ہے۔ "عملی تنقید" سے متعلق ان کی دو کتابیں شائع ہوئی ہیں، لیکن ان کتابوں میں اردو غزل کے تجزیے میں انھیں اصولوں سے کام لیا گیا

ہے، جن کا اظہار پہلی کتابوں میں ہو چکا ہے۔ ایک کتاب ''سخن ہائے گفتنی'' بھی ہے، اس میں کلیم الدین احمد کے وہ مقالے یا مختصر مضامین شامل ہیں، جو کبھی سہ ماہی ''معاصر'' پٹنہ میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس میں شعریت اور شعریات پر بھی گفتگو ہے اور اقبال و جوش جیسے شعرا کے شعری و فنی مقام و مرتبے پر بھی اور اردو کی عشقیہ شاعری، اردو ادب میں طنز و ظرافت اور ریڈیو اور کلچر جیسے متنوع موضوعات پر بھی۔ تمام مضامین کلیم الدین احمد کے مخصوص و متنازعہ زاویہ فکر کے ترجمان ہیں، بہ قول سید اعجاز حسین: ''کلیم الدین احمد کی نثر سپاٹ اور بے مزہ ہے۔ البتہ کہیں کہیں طنز نے کچھ رنگینی پیدا کر دی ہے۔'' (۱۱۶) تاہم یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ شاعری پر نظر داری اور اردو تنقید کی عیار گیری کے اعتبار سے ایک اہم نشان منزل کا درجہ رکھتے ہیں۔ اور ناقابل فراموش کہنے یا نہ کہنے کی تو کوئی ضرورت نہیں لیکن ایسا بھی نہیں کہ ان کو فراموش کر کے ہم اردو شاعری اور اردو تنقید کی روایت کو دور بہ دور سمجھنے کے اہل ہو سکیں۔

ترقی پسند تنقید

وہ ادب جو مارکس کے افکار و نظریات کی اشاعت کو اپنا نصب العین قرار دیتا ہے، اسے ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے۔ اسی طرح جو تنقید ادب کو مارکسی یا اشتراکی نظریات کی کسوٹی پر پرکھتی ہے، وہ ترقی پسند تنقید ہے۔ ترقی پسند تنقید میں تاریخ کے جدلیاتی نظریے کا اطلاق ادب پر کیا جاتا ہے اور معاشرتی مدوجزر کو انقلاب کی تحریکی ضرورتوں کا معاون بنانے کی سعی کی جاتی ہے اور ادب برائے زندگی پر زور دیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں اس نظریے کی حامل تنقید نے ترقی پسند تحریک کے زمانے میں فروغ حاصل کیا اور اسے ادب کی تنقید و تعبیر کا ایک اہم وسیلہ شمار کیا گیا۔

ترقی پسند تحریک یا ترقی پسند تنقید دونوں ایک دوسرے کا عکس ہیں۔ ترقی پسند تنقید نے اس امر پر زور دیا ہے کہ کلاسیکی شاعری بورژوا روایات اور جاگیردارانہ اداروں کی پابند رہی ہے۔ اپنے اسی زاویہ نگاہ سے متاثر ہو کر اس نے کلاسیکی شاعری کے اس حصے کو شبہ کی نظر سے دیکھا ہے، جو مذہب پسندی اور روایتی قدروں کا جیتا جاگتا عکس ہے۔ ترقی پسند تنقید نے زبان و بیان کی طرف سے بھی یکسر بے اعتنائی برتی ہے۔ حالاں کہ اسلوب اظہار کا معاملہ شخصی یا پھر طبقاتی ہوتا ہے۔ آپ کسے پسند کرتے ہیں اور کسے ناپسند، یہ ایک الگ بات ہے لیکن ترجیح کے حق کو اخراج و سقوط کا حق تصور کرنا کوئی دانش مندانہ فعل نہیں قرار دیا جاسکتا۔ مختلف ادوار میں علوم و فنون اور صنعت و حرفت نے مختلف راہیں اختیار کیں۔ تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی مطالعے کو ہم اگر معروضیت کے ساتھ جاری رکھیں تو ان سب کی وجوہ بھی سمجھ میں آجاتی ہیں، لیکن ان کے ذریعے تیار شدہ یا تکمیل یافتہ کوئی آرٹ پیس یا صناعی کا نمونہ اپنے طور پر تحسین، ستایش اور قدردانی کے لائق تو ہو سکتا ہے لیکن کوئی اسے اپنی زندگی میں داخل کرے یا

نہ کرے اسے پورا اختیار ہونا چاہیے۔ ترقی پسند تحریک نے اردو شعروادب کے حوالے کو عالمی حوالہ بنادیا اور ایک جہانی تحریک سے اسے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔ یہ بات قابل ستایش ہوسکتی ہے لیکن ادب سے پارٹی پروپیگنڈے کا کام لیا جائے، یہ ادب کے حق میں کوئی مفید بات نہیں۔

سادگی اور پُرکاری دونوں ایک دوسرے سے مختلف تو ہیں لیکن ادبی نقطہ نظر سے متضاد نہیں۔ اس لیے کہ اچھے ادب کے نمونے اس میں بھی ملتے ہیں اور اس میں بھی۔ ترقی پسند ادب نے زبان کے معاملے میں بھی ایک ایسے رویے کو ترجیح دی، جو اگرچہ عوام کے لیے تھا، لیکن جن لوگوں نے اختیار کیا تھا وہ خواص تھے۔ اس طرح کے داخلی تضادات کم و بیش ہر ایسے ادب میں موجود رہتے ہیں، جو تحریکوں کے تابع ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک ہمارے ادب میں راہ ارتقا کا ایک اہم مرحلہ تھی، جس سے انکار کی گنجایش نہیں اور اقرار کی صورت میں معروضیت کے ساتھ اس کا جائزہ لینا چاہیے۔

ترقی پسند تحریک نے شاعری اور افسانہ نگاری کے علاوہ اردو زبان کے جس شعبے کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ادبی تنقید ہے۔ (۱۱۷) ترقی پسند تنقید کا بنیادی نقطہ نظر یہ رہا ہے کہ انسان کو سب سے پہلے کھانے کے لیے روٹی، پہننے کے لیے لباس اور سکون کے ساتھ پڑے رہنے کے لیے مکان چاہیے۔ ان ضروریات کی تکمیل کے بعد ہی وہ علم و ادب، مذہب و سیاست اور زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرف رخ کرسکتا ہے۔

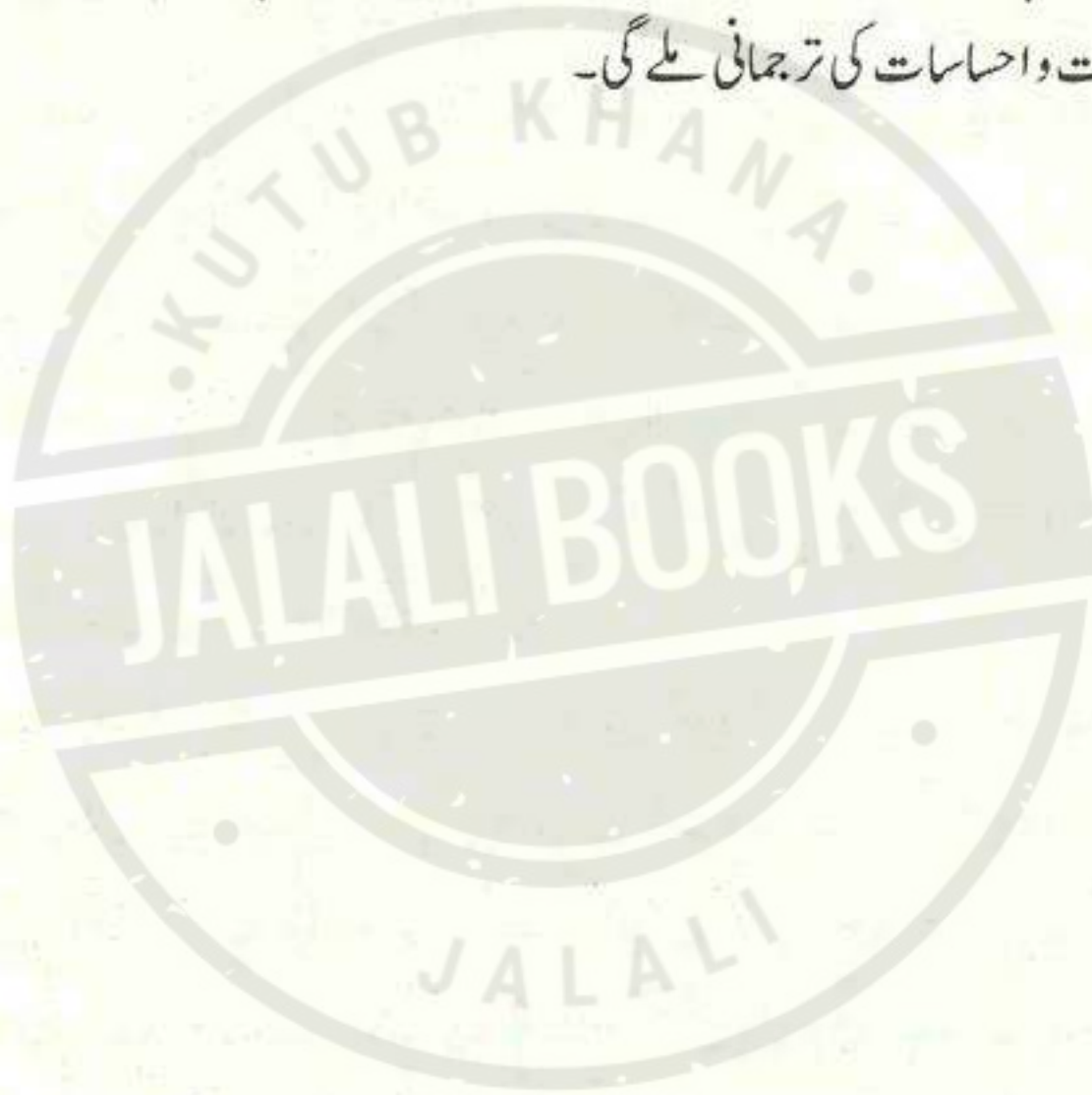
کلیم الدین احمد کے الفاظ میں "ترقی پسند تحریک کے دو حصے ہیں، ایک طرف تو وہ نظریے ہیں، جن کی اشاعت ترقی پسند مصنفین کرتے ہیں اور دوسری جانب وہ ادب ہے، جو ان اصولوں کے تحت تخلیق کیا گیا"۔ (۱۱۸) کلیم الدین احمد کے خیال میں ترقی پسند ادب تشفی بخش نہیں، ان کے نزدیک اس ناکامیابی کے دو اسباب ہیں۔ پہلا سبب انھوں نے یہ بتایا ہے کہ جن اصولوں پر ترقی پسند ادب کی بنیاد ہے، وہ غلط ہیں اور دوسرا سبب یہ کہ ترقی پسند ادب میں ادبی محاسن عنقا ہیں۔ ان کے نزدیک ترقی پسند ادب، ادب نہیں، کوئی اور چیز ہے۔ (۱۱۹)

آلِ احمد سرور ترقی پسند ناقدین میں ہیں، انھوں نے ترقی پسند ادب اور ترقی پسند تنقید کو والہانہ خراج پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ اس نے ہمارے ادب کے ہر شعبے پر اثرات ڈالے ہیں اور "نئے لکھنے والوں کو ایک عقیدہ، ایک منزل اور ایک ولولۂ زیست دیا ہے"۔ لیکن

انھوں نے اس بات پر تاسف کا اظہار کیا ہے کہ ترقی پسندوں کی "سخن فہمی" کی یہ لے بہت جلد طرف داری کے ایک ناروا مظاہرے میں بدل گئی۔ اس میں ادب سے زیادہ ترقی پسندی پر زور دیا گیا اور ترقی پسندی کے معنی اشتراکی نظام سے کم و بیش وابستگی کے لیے گئے۔ وقتی اور ہنگامی مصلحتوں کو ادبی ضرورت پر ترجیح دی گئی۔ اقبال اور ٹیگور کی شاعری کو مریض روحانیت قرار دیا اور اکبر الہ آبادی کے کلام کو طنزیہ تک بندی ٹھیرایا گیا۔ ترقی پسندوں نے شروع شروع میں نئے پن کے جوش میں کلاسیکی ادب کو اس طرح نظر انداز کیا، جس طرح اول اول روس کے انقلابیوں نے ٹالسٹائی کی عظمت سے انکار کیا تھا۔ اس نے ادب کے اپنے سماج کی تخلیقی تصویر پر توجہ نہ کی اور ادب کو سماجی دستاویز بنانا چاہا۔ (۱۲۰) آل احمد سرور کا خیال ہے کہ ترقی پسند تنقید اگر سیاسی تنظیم سے اور آزاد ہوتی تو متوسط طبقے پر اثر جمانے کے لیے میراجی اور منٹو کو اتنی جلد گیا گزرا قرار نہ دیتی اور راشد کے تجربوں کی ندرت کو اہمیت دیتی اور نہ جوش کی سطحی عقل پرستی سے مرعوب ہو کر قبلۂ رندانِ جہاں اور اپنی صدی کا حافظ و خیام قرار دیتی۔ (۱۲۱) اس سلسلے میں آل احمد سرور مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "ترقی پسند تنقید کی سطحیت اقبال اور جوش کے متعلق اظہارِ خیال میں ظاہر ہوتی ہے۔ اقبال کے یہاں ہمیں آفاقی ذہن ملتا ہے۔ ان کے یہاں عقل و عشق سادہ اور یک رنگ علامات نہیں۔ اس میں بہ قول اقبال سنگھ کے حال کے درد و کرب کا بھی گہرا احساس ہے۔ انھوں نے نظم کو جو گھٹنوں چل رہی تھی، غزل کے برابر لا کھڑا کیا اور غزل کی بھی کایا پلٹ دی۔ ان کے مذہبی، اخلاقی اور ماورائی رجحانات سے چڑ کر ترقی پسند تحریک نے شروع میں ان کا اعتراف معمولی طور پر کیا، مگر جوش کی اکڑفوں میں انقلابی ذہن دیکھ لیا۔ جوش کے یہاں دراصل ایک باغیانہ ذہن جو رومانیت کے بتِ ہزار شیوہ کی عشوہ طرازی ہے، ان کا تاریخ کا شعور سیاہ اور سفید لکیروں کا ہے۔ اقبال کے یہاں جذبے کی گرمی ہے اور لفظ جذبے کو تھامے ہوئے ہیں۔ جوش کے یہاں الفاظ کا نشہ ہے اور طاقت کی طرح الفاظ کا نشہ بھی خطرناک ہوتا ہے۔ اس لیے میں کہتا ہوں کہ اس صدی کی سب سے بڑی ادبی تحریک جس میں سخن فہمی کے لامحدود امکانات تھے، ادب سے گہری وفاداری نہ ہونے کی وجہ سے طرف

داری کے ایک ناروا مظاہرے میں تبدیل ہو گئی۔ اس نے فارمولے کا ادب
پیدا کیا اور خود ہی اسے رد کر دیا۔ اس نے آج شہرت عطا کی اور کل چھین لی۔
اس نے ہر ذرے کو آفتاب سمجھا اور گو کچھ آفتاب و ماہ تاب پاس سے گزرے
مگر یہ سحر کا انتظار کرتی رہی۔ (۱۲۲)

ترقی پسند ادب کی فکری و تخیلی دنیا بہت تنگ اور محدود ہے۔ تنقید ہو یا تخلیق ہر جگہ اس کے کچھ خاص فقرے ہیں۔ چند لگے بندھے نعرے ہیں۔ انھیں کو مختلف الفاظ و اسلوب میں دہرایا جاتا رہتا ہے اور کلیم الدین احمد کے الفاظ میں یہ خیالات وہ ہیں جو مغرب سے مستعار لیے گئے ہیں۔ (۱۲۳) تاہم اس کے زیر سایہ جو ادب پیش کیا گیا ہے، اسے نظر انداز کرنا اس لیے مشکل ہے کہ وہ عوامی ذہن کو سامنے رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ نظم ہو یا نثر، ہر جگہ آپ کو عوامی جذبات و احساسات کی ترجمانی ملے گی۔

سید احتشام حسین

اگرچہ ترقی پسند تنقید کے اولین اور اہم لوگوں میں اختر حسین رائے پوری کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے ادب اور انقلاب کے موضوع پر ایک مفصل مقالہ لکھا، ''روسی ادب'' ''ادبی ترقی پسندی کا مفہوم'' اور ''اردو ادب کے جدید رجحانات'' جیسے کئی مضامین لکھے لیکن سنجیدہ اور راسخ العقیدہ ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے سید احتشام حسین (۱۹۱۲۔۱۹۷۲ء) کا نام آتا ہے۔ ان کا تنقیدی اثاثہ ''ادب اور سماج''، ''تنقیدی جائزے''، ''روایت و بغاوت''، ''تنقید و عملی تنقید'' اور ''ذوقِ ادب اور شعور'' جیسے مقالات یا کتابوں کی شکل میں موجود ہے۔ انھوں نے مارکسی نظریے کے تفوق کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھا اور ادب کو افادی اور اجتماعی زاویوں سے پرکھنے کی کوشش کی۔

سید احتشام حسین اردو ادب میں اشتراکی تنقید نگاری کے امام اور جدید اردو تنقید کے اہم ستونوں میں سے ایک ہیں۔ ان کی تحریریں شستہ اور متین ہوتی ہیں۔ وہ تنقید میں تغیر کے قائل ہیں، ان کے ہاں انتہاپسندانہ رویے کی گنجایش نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اشتراکی یا ترقی پسند ناقد ہونے کے باوجود ان کے ہاں ایک لچک اور کشش پائی جاتی ہے۔ ان کی رائے جامع اور فلسفیانہ ہوتی ہے۔ اردو تنقید میں عملی تنقید کا اضافہ سید احتشام حسین کا اہم کارنامہ ہے۔ وہ ادبی نگارشوں کو سماجی ماحول کے آئینے میں پرکھنے کے قائل ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ سماج کے موثر رشتے کو تخلیق سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین کے پہلے ہی مجموعے ''تنقیدی جائزے'' کے دیباچے میں اپنے تنقیدی موقف کو دوٹوک طور پر واضح کردیا ہے:

''ان مضامین کا مصنف غور و فکر کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ادب مقصد

نہیں، ذریعہ ہے۔ ساکن نہیں، متحرک ہے۔ جامد نہیں، تغیر پزیر ہے۔ اسے تنقید کے چند مقررہ و فرسودہ اصولوں کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا۔ بل کہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آسکتا ہے، جس کی بنیاد تاریخ کی مادی ترجمانی اور ارتقا بالضد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو۔ ان مضامین میں ایک حکیمانہ شعور کو رہ نما بنانے کی کوشش کی گئی ہو۔ کیوں کہ میں ادب کو زندگی کے لیے عام شعور کا ایک حصہ سمجھتا ہوں۔ جس میں طبقۂ عام کے رجحانات سانس لیتے ہیں اور تمدن کے مظاہر اثرانداز ہوتے ہیں۔" (۱۲۴)

سید احتشام حسین اگرچہ ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی پوری اردو دنیا میں وہ ایک بالیدہ ذوق اور بالغ شعور تنقید نگار کی حیثیت سے متعارف ہیں۔ ان کے ادبی و تنقیدی فہم و ادراک کے متعلق اختلاف تو ہو سکتا ہے لیکن انکار نہیں ہو سکتا۔ غالبؔ اور اقبالؔ پر ان کے مطالعے اردو تنقید میں اہم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "غالب کا تفکر" اور "اقبال کی رجائیت کا تجزیہ" اردو تنقید کی تاریخ میں ادب عالیہ کے عظیم نمونے ہیں۔ لیکن غالبؔ کے تجزیے کو وہ ان الفاظ پر ختم کرتے ہیں:

"مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ اپنے طبقے کی بے عملی اور مردہ دلی سے اکتا چکے تھے۔ لیکن اس سے رشتہ توڑ لینا ان کے لیے ممکن نہ تھا"۔ (۱۲۵)

اسی طرح اقبال کی رجائیت کا تجزیہ ان الفاظ پر ختم ہوتا ہے:

"اس میں شک نہیں کہ اقبالؔ افلاطون کی تصوریت کے مخالف ہوتے ہوئے بھی حقیقت کے مقابلے میں عینیت کے قریب تھے۔ اس لیے ان کا فلسفۂ رجائیت کہیں کہیں خطرناک حد تک خالی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اگر انھوں نے سماجی زندگی کی کش مکش کو طبقاتی لوٹ کھسوٹ اور سامراج اور سرمایہ داری کے استحصال کی روشنی میں دیکھا ہوتا، اگر انھوں نے عوام کی بھوک، ننگی اور مجبور زندگی کے معمولی مطالبات پر بھی نگاہ ڈالی ہوتی تو وہ ہمیں بتا سکتے کہ روحانی ارتقا سے پہلے محض زندہ رہنے کے لیے اپنے ہی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف شدید کش مکش کی ضرورت ہے۔" (۱۲۶)

اس طرح کی باتوں کو یکسر خلط مبحث ہی کہا جاسکتا ہے۔ ان باتوں سے ادبی مسائل

مزید الجھ جاتے ہیں۔ بہ قول شخصے: اس قسم کی دخل در معقولات کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ ادبی تنقید عین عالم عروج میں تقابل عروج کی طرف مائل ہو جاتی ہے اور خواہ مخواہ کا جدلیاتی تبصرہ ادبی تجزیے میں پیوند کی طرح لگ جاتا ہے، جس سے مطالعے کی ہم آہنگی مجروح ہو جاتی ہے۔ لیکن اس طرح کی اور بہت سی زیادتیوں کے کچھ کہہ دینے کے باوجود یہ حقیقت اپنی جگہ رہ جاتی ہے کہ مواد اور ہیئت، آزاد نظم اور تنقید یا ادب کے دوسرے نظریاتی موضوعات پر جتنی سلجھی ہوئی اور بے لاگ باتیں سید احتشام حسین نے کی ہیں اس کی دوسری مثال کم از کم ترقی پسند ناقدوں کے ہاں نہیں ملتی۔ سید احتشام حسین کا ادبی نقطہ نظر خواہ کچھ بھی ہو، ادب کے متنوع مسائل پر ان کے نظریاتی مباحث عمومی حیثیت سے اردو تنقید میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے ان کی ناقدانہ جرأت اور قطعیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ سید احتشام حسین اپنی غالی ترقی پسندی یا کٹر مارکسیت کے باوجود ادب و فن کے بنیادی اصولوں سے نہ صرف واقف ہیں بل کہ ان کی رہ نمائی سے اردو ادب اور اشتراکی تحریک دونوں کو فائدہ پہنچا ہے۔ ان کا ایک احسان یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی قیادت میں ہمیشہ اپنی تمام جانب داریوں کے باوجود موضوع اور اسلوب کے درمیان توازن کی تلقین کی اور اہل ہنر اس تلقین سے مستفید ہوئے۔

اردو تنقید کو ایک بڑا عطیہ سید احتشام حسین کا حکیمانہ اور علمی اسلوب ہے۔ توضیح و تشریح اس کی خصوصیت ہے اور سائنٹی فک ہونے کے باوجود یہ اسلوب سپاٹ یا پھیکا نہیں۔ وہ اپنے افکار و خیالات کی طرح طرز بیان میں بھی کسی قسم کا تساہل یا سہل انگاری روا نہیں رکھتے۔ الفاظ کے انتخاب، جملوں کے دروبست اور پیراگراف کے مناسب التزام پر وہ کامل توجہ رکھتے ہیں۔ ہر فقرہ سجل اور عبارت میں پیوست ہوتا ہے، اپنے افکار کی اشاعت کے لیے وہ موزوں اور خیال انگیز پیرایۂ اظہار تیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان کی توجہ یا کوشش کبھی تصنع اور تکلف کی حد تک نہیں پہنچتی۔

مجنوں گورکھ پوری

مجنوںؔ گورکھ پوری (پ۔ ۱۹۰۴ء) ان بزرگ ناقدوں میں ہیں جنھوں نے اردو تنقید کی بنیادوں کو مضبوط و مستحکم کرنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ شروع میں وہ تاثراتی یا رومانی ناقد کی حیثیت سے سامنے آئے۔ لیکن بعد میں انھوں نے ادب میں مارکسی نظریات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا۔ اپنے فن پاروں میں انھیں جگہ دی اور اپنی تنقیدوں کو انھیں نظریات کو ملحوظ رکھ کر پیش کیا۔ ان کی شہرت اس وقت ہوئی جب انھوں نے اختر حسین رائے پوری کے بعد ادب برائے زندگی کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اقبالؔ کے افکار پر ایک تنقیدی کتابچہ شائع کیا۔ (۱۲۷) مجنوںؔ گورکھ پوری کے بارے میں درج ذیل قول ایک سے زائد ناقدوں نے نقل کیا ہے:

> ”صحیح معنوں میں نقاد وہی ہو سکتا ہے جس کے دماغ میں ہزاروں دماغوں کی صلاحیتیں یک جا ہوں۔ مجنوںؔ پر یہ خیال صادق آتا ہے۔ ان کے دماغ میں ایک بڑے نقاد، ایک بڑے افسانہ نگار، ایک بڑے شاعر اور ادیب کی تمام صلاحیتیں موجود ہیں۔“ (۱۲۸)

لیکن کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ ”وہی باتیں جو اختر حسین رائے پوری (یا دوسرے ترقی پسند ناقدوں) نے کہی تھیں، وہی مجنوںؔ کے ہاں بھی ہیں۔ (۱۲۹) البتہ وہ مجنوں کے اس رویے کی تحسین کرتے ہیں کہ مجنوںؔ نے مارکسی ناقد ہونے کے باوجود اس حقیقت کا اظہار کیا کہ ”زندگی کے اقتصادی پہلو پر جو مارکسؔ نے زور دیا تھا وہ ایک خالص عصری چیز ہے“ یہ بھی کہا کہ ”اقتصادیات کل زندگی نہیں بل کہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی لیکن دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا“ اور اس بات کا بھی اقرار کیا کہ ”انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا“۔ کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ ”اگر ترقی پسند مجنوں کے دیے ہوئے زاویۂ

نظر سے ان حقیقتوں کو سمجھیں اور غور کریں تو بہت سی نا سمجھیوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ خود مجنوں گورکھ پوری برابر ان باتوں کو ملحوظ نہیں رکھ پاتے اور ضرورت سے زیادہ مارکسی خیالات کی تشہیر کرتے ہیں۔ (۱۳۰) مجنوں گورکھ پوری کا مقالہ ''ادب کی جدلیاتی ماہیت'' مارکسی فلسفے کی بنیادی سائنس کو تجزیاتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ انور سدید کا خیال ہے کہ ''مجنوں گورکھ پوری ادبی مسائل کو مستقیم انداز میں نہیں حل کرتے، بل کہ قول محال پیدا کر کے قاری کو الجھا دیتے ہیں۔ یہ حربہ انھوں نے ''تفہیم و تعبیر اقبال'' میں زیاد استعمال کیا ہے''۔ (۱۳۱)

''نقوش و افکار''، ''غزل سرا''، ''ادب اور زندگی'' اور ''تنقیدی حاشیے'' مجنوں گورکھپوری کے تنقیدی مضامین کے قابل ذکر مجموعے ہیں۔ اول الذکر میں ان کے وہ مضامین ہیں جو تاثراتی تنقید سے تعلق رکھتے ہیں۔ ''ادب اور زندگی'' میں ان کے وہ تنقیدی مضامین شامل ہیں جو انھوں نے مارکسی نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر سپردِ قلم کیے اور ''تنقیدی حاشیے'' بھی مارکسی دبستانِ نقد کی نمایندگی کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید کی کم زوری یہ ہے کہ وہ فن پارے کی حقیقی خوبیوں کے سائنٹی فک تجزیے کی راہ میں سدِ راہ ثابت ہوتی ہے۔ اور جو فن پارہ اس کے نزدیک دل کش اور موثر ہوتا ہے، اس کی دل کشی اور تاثیر کے اسباب معلوم کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ مجنوں گورکھ پوری تاثراتی تنقید کے مذکورِ بالا نقص کو فنونِ لطیفہ کا حسن قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب ''تنقیدی حاشیے'' میں لکھا ہے:

> ''فنونِ لطیفہ اور بالخصوص شاعری، موسیقی اور مصوری کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان کے اثرات کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ اور شاعری تو کبھی اپنے راز کو پوری طرح افشا نہیں ہونے دیتی، ہم لاکھ تجزیہ کریں، لاکھ نکتے نکالیں، پھر بھی واضح طور پر نہ خود جانتے ہیں نہ دوسروں کو بتا سکتے ہیں کہ فلاں شعر ہم کو کیوں اچھا معلوم ہوتا ہے۔''

مجنوں گورکھ پوری نے اپنے ابتدائی دور کے تنقیدی مضامین میں شاعروں پر بھی لکھا ہے اور افسانہ نگاروں پر بھی اور دوسری اصنافِ ادب کے فن کاروں پر بھی۔ ان تمام مضامین میں فن پاروں پر بڑی سخاوت و دریا دلی کے ساتھ داد و تحسین ملتی ہے مگر اس داد و تحسین کی مستحکم بنیاد نہیں ملتی۔ حضرت آسی غازی پوری کا ہر شعر انھیں وجد و کیف کا خزینہ

معلوم ہوتا ہے اور کلام مصحفی میں انھیں حسن کاری کی مخصوص بصیرت نظر آتی ہے مگر اس وجد و کیف اور بصیرت کی وضاحت نہیں ملتی۔

مجنوں گورکھ پوری ایک تاثراتی یا رومانی ناقد کی حیثیت سے تنقید کی دنیا میں آئے، اس کے بعد وہ مارکسی نظریات و خیالات سے متاثر ہوگئے اور اپنی پوری ادبی و تنقیدی قوت انھوں نے مارکسی افکار کی توسیع و اشاعت میں صرف کردی۔ لیکن وہ اس دبستانِ نقد سے زیادہ دنوں تک مطمئن نہ رہ سکے۔ انھیں احساس ہوا کہ جمالیاتی قدروں سے عاری ادب، ادب کہلانے کا مستحق نہیں۔ مجنوں نے بارہا اس بات کا بھی اعلان کیا کہ ادب کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ ادبی تقاضوں کو پورا کرے۔

مجنوں گورکھپوری کی تنقید کا تیسرا اور آخری دوران کی تنقیدی زندگی کا سب سے کامیاب دور ہے۔ اس دور میں انھوں نے جو تنقیدی مضامین لکھے، انھیں جمالیاتی تنقید کے دائرے میں شامل کیا جانا چاہیے۔ مجنوں کی تنقید کا یہی وہ دور ہے جو اردو تنقید میں ان کی بقائے دوام پر اصرار کرتا ہے۔

آل احمد سرور

آل احمد سرور (پ: ۱۹۱۲ء) اردو کے تنقید نگاروں میں ایک نمایاں اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کا اعتدال و توازن ہے۔ وہ ٹھنڈے دل و دماغ کے ناقد ہیں۔ جذبات اور عجلت پسندی ان کے ہاں نہیں ملتی۔ چوں کہ وہ سائنس سے بھی واقف ہیں اور انگریزی ادب سے بھی، اس لیے ان کی اردو تحریروں میں ایک خاص انفرادیت ملتی ہے۔ انھوں نے مختلف علوم و فنون سے استفادہ کر کے اپنی زبان کو ایک خاص وسعت دی ہے، جس کی وجہ سے ان کی تنقید نگاری کو ایک نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ وہ اردو ادب کے معائب و محاسن پر اپنی ایک مخصوص رائے رکھتے ہیں اور مشرق و مغرب کے انداز بیان اور طرزِ استدلال کا فرق ان پر پوری طرح واضح ہے۔ لیکن وہ کلیم الدین احمد اور بعض دوسرے ناقدوں کی طرح انگریزی ادب کے مطالعے سے اس درجہ متاثر نہیں ہوئے کہ اردو ادب کے پورے سرمایے کو انگریزی کی عینک سے دیکھیں اور سب کو رد کرتے چلے جائیں۔ بل کہ انھوں نے اردو ادب کی ان خصوصیات پر ٹھنڈے دل و دماغ سے غور کر کے حقیقت حال بیان کرنے کی کوشش کی ہے، جنھیں بعض ناقدوں نے عیب تصور کیا ہے۔ آل احمد سرور کا اردو تنقید کو ایک عظیم عطیہ ان کی دل نواز طرز تحریر ہے۔ ان کی اس خوبی نے تنقید کو تخلیق سے ہم آہنگ کیا اور اس کے پڑھنے پڑھانے کو ایک مشقت طلب ریاضت کے بجائے ایک مسرت انگیز مشغلہ بنا دیا۔ بصیرت اور مسرت کا یہی وہ امتزاج ہے، جس نے ہمارے ادب میں ذوق تنقید کو عام کرنے میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ آل احمد سرور کی طرز استدلال دلکش ہے۔ ان کے انداز بیان میں نہ ابہام کی آمیزش ہے نہ ایہام کی، وہ تنقید کو وہی زبان دینے کے قائل ہیں، جو اس کے لیے مناسب ہو۔ وہ خواہ مخواہ ادبیت پیدا کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب تنقید کیا

ہے؟ کے دیباچہ میں لکھا ہے:

"ایک بات مجھے اپنے اسلوب کے متعلق کہنی ہے۔ میں نے اپنے مضامین میں جا بہ جا شاعرانہ انداز بیان یا جذباتی اسلوب کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ میرے یہاں اشعار کی کثرت یا اقتباسات کی بھرمار نہیں ملے گی لیکن اشعار کے حوالوں، کتابوں کے نام، ادبی شخصیتوں کے تذکرے، ادبی تحریکوں کے متعلق اشاروں سے آپ کو تنقید کے وژن کا اندازہ ہو سکتا ہے"۔

کلیم الدین احمد کا کہنا ہے کہ آل احمد سرور کوئی بات واضح اور دو ٹوک نہیں کہتے، وہ ایک ہی سانس میں "ہاں" بھی کہتے ہیں اور "نہیں" بھی۔ اسی لیے ان کے خیالات مبہم ہیں (۱۳۲) میرے خیال میں یہ ایک بہت بڑا الزام ہے۔ آل احمد سرور ادبی تنقید میں "فتوے بازی" کو درست نہیں سمجھتے، وہ لطیف انداز میں اپنی بات پیش کر دینے کے قائل ہیں۔ ان کے پیش نظر صرف اصلاح ہے اور اصلاح کے لیے فتوے بازی اور تحکم کا رویہ سخت مضر اور مہلک ثابت ہوتا ہے۔ آل احمد سرور کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کی شخصیت میں مشرق و مغرب کی ادبی ثقافت کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے۔ انہوں نے جس کمال فن کے ساتھ دو متخالف عناصر کو اپنے ہاں جگہ دی ہے، اس کی مثال اردو ادب میں مشکل سے ہی مل سکے گی۔ اردو ادب کو مغربی افکار و نظریات سے مانوس کرنے میں ان کا سب سے زیادہ حصہ ہے، ادب پاروں کو پرکھنے میں تنقید کے مغربی اسلوب کو انہوں نے جو فطری حیثیت دے دی ہے، اس سے کسی اجنبیت اور تصنع کا احساس نہیں ہوتا۔

آل احمد سرور پر ایک اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ انہوں نے کسی خاص تنقیدی موضوع پر کوئی مستقل کتاب نہیں تصنیف کی ہے، ان کی جو کتابیں مارکیٹ میں ملتی ہیں وہ ان کے متفرق مضامین کے مجموعے ہیں، کسی ایک موضوع پر مستقل تصنیف نہیں۔ اس صورت میں انہیں ایک ناقص ناقد ماننا چاہیے۔ میری رائے میں یہ کوئی اصولی بات نہیں ہے۔ کسی صنف پر کامل عبور کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا کہ اس صنف میں کوئی تصنیف بھی پیش کی جائے۔ علم و ادب کی تاریخ سے ایسے بہت سے نام پیش کیے جا سکتے ہیں، جنہوں نے اپنے خصوصی موضوع پر صرف مضامین لکھے ہیں۔ عبدالمغنی نے اپنے مقالے "آل احمد سرور کی تنقید نگاری" میں درست لکھا ہے:

”آل احمد سرور نے انگریزی کے ٹی، ایس، ایلیٹ کی طرح اپنے مضامین و مقالات ہی سے وہ کام کر ڈالا ہے، جو دوسرے لوگ کتابیں اور تصنیفیں مرتب کر کے نہیں کر پاتے ہیں۔ کسی بھی کام میں اصل اہمیت مقدار کی نہیں، معیار کی ہے، جو سرور نے نہ صرف اپنی تنقید میں پیش کیا ہے بل کہ اردو ادب میں قائم کیا ہے۔“ (۱۳۳)

آل احمد سرور کا نظریہ تنقید یہ ہے کہ ادب کو سماج کا ترجمان ہونا چاہیے اور اسے زندگی سے قریب تر رہنا چاہیے، دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجیے کہ وہ مارکسی نظریے کے حامل ہیں اور ان کا تعارف بھی ایک ترقی پسند ناقد کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ادب کی جمالیاتی قدروں کو بھی اہمیت دیتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ ادب ہر حال میں ادب ہے اس کی تخلیق اور پرکھ کے وقت ”کیا“ بھی دیکھنا چاہیے اور ”کیسے“ بھی۔ ان کا خیال ہے کہ خوبی یا خامی ہر دور کے ادب میں پائی جاسکتی ہے۔ اس صورت میں یہ قطعی مناسب نہیں کہ ماضی کے شہ پاروں کو بھی بے گانہ حیات سمجھ کر ٹھکرا دیا جائے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب میں کوئی شخصیت مقدس نہیں ہے اور کوئی میلان حرف آخر نہیں ہے، زندگی میں بھی نہیں۔ تنقیدی ذہن بڑی دولت ہے۔ جذبات سے بچنے کی ضرورت نہیں لیکن جذباتیت سے بچنے کی ضرورت ہے۔ اپنے مخصوص تہذیبی ورثے، اپنی ادبی روایات، اپنی دھرتی اور اپنے افق کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ (۱۳۴)

آل احمد سرور کے تنقیدی نظریات ان کے تنقیدی مضامین میں شامل ہیں، جن کے مجموعے ادب اور نظریہ، تنقید کیا ہے؟ مسرت سے بصیرت تک، نئے اور پرانے چراغ، تنقیدی اشارے، خواب باقی ہیں اور نظر اور نظریے کے نام سے منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان میں خواب باقی ہیں اگرچہ ان کی خود نوشت ہے، تاہم ان کے افکار و نظریات کو سمجھنے میں اس سے کافی مدد ملتی ہے۔

جدید تنقید

جدیدیت ایک ادبی اصطلاح ہے۔ اس کا اطلاق ۱۹۵۷ء کے بعد پروان چڑھنے والے ادب پر ہوتا ہے اور جو تنقید جدیدیت کے اصولوں اور قدروں کے پیش نظر کی گئی، اسے جدید تنقید کہا جانے لگا۔ جدیدیت کی تعریف و توضیح میں مختلف خیالات ملتے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے کہ جدیدیت جامد اور مطلق اقدار کی بجائے تازہ اقدار کی تلاش اور اپنے عہد کی دریافت کا نام ہے۔ (۱۳۵) بعض ناقدوں نے سائینسی رویے کو جدیدیت کے لیے لازمی سمجھا اور سارتر (Sar-tre) کے وجودی فکر کو عہد حاضر کی سب سے بڑی اور موثر قوت تسلیم کرتے ہوئے جدیدیت کو جدلیاتی یا ترقی پسندی کی توسیع سے تعبیر کیا ہے۔ (۱۳۶) شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ جدیدیت تمام فلسفوں اور نظریوں کے حدود کو توڑنے کا نام ہے اور ناوابستگی ہی اس کی وہ خصوصیت ہے جو اسے گزشتہ تمام ادبوں سے ممتاز کرتی ہے۔ (۱۳۷) فاروقی جدیدیت سے مراد وہ ادب یا شاعری لیتے ہیں جس کی تخلیق ۱۹۵۵ء کے بعد ہوئی، ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو وہ نیا ادب نہیں سمجھتے۔ (۱۳۸)

۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک اردو دنیا میں ترقی پسند ادب و تنقید کا دور رہا ہے، بل کہ ادب و تنقید کے اس دور کو مارکسی ادب و تنقید کے دور شباب سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے خونیں المیے نے ترقی پسندی کے علم برداروں کو بے حوصلہ، بددل اور پست ہمت کردیا۔ ان کے ولولے سرد پڑ گئے اور تحریک میں بھی یک گونہ تعطل آگیا۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس کا وہ طلسم ٹوٹ گیا، جو اس وقت کے ادبی افق پر چھائے ہوئے بعض ادیبوں اور دانشوروں نے قائم کر رکھا تھا۔ دو ملکوں کی سرحدوں پر کھیلے گئے انسانیت سوز خونیں ڈراموں کے ردّ عمل، ہجرت وطن کے کرب اور معاشرتی انتشار نے نظریاتی وابستگی اور جدلیاتی

مادیت کے تصور کو پسِ پشت ڈال دیا۔ ایسی صورت میں ترقی پسند ادب و تنقید کے ابتدائے زوال کو ہم جدیدیت یا جدید تنقید کے نقطہ آغاز سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان تخلیق کیا جانے والا ادب بڑی حد تک وابستہ ادب سے بے نیاز ہو کر تخلیق کیا گیا، جسے بعض دانشوروں نے تقسیم ہند اور اس قلزم خوں کی شناوری کے مرثیے سے تعبیر کیا ہے، جس نے جلاوطنی، بے زمینی، لاتعلقی اور بے گھری کے احساس کو تاریخی واقعیت کی عقبی زمین فراہم کر دی۔ (۱۳۹) بعض ناقدروں نے عبوری عہد ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء کے درمیان تخلیق کیے جانے والے ادب کو نیا ادب کا نام دیا ہے۔ اس زمانی پس منظر میں جدیدیت کی اصطلاح عصری تخلیقی شعور، جمالیاتی داخلیت اور موضوعی تنقیدی بصیرت کے لیے مستعمل ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ عصری حسیت کی، موضوعی و معروضی تنقید کا نام جدیدیت ہے۔

جدید اردو تنقید کے مطالعے سے یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ اعلیٰ تخلیق کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ایک لمحہ آزادی کی مرہونِ منت ہے۔ یہ ایک ایسے لمحے کی دین ہے، جس میں تخلیق کار یا نقاد شدتِ جذبات یا شدتِ نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبہ رو کھڑا ہوتا ہے۔ اس طرح وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔

جدید اردو ناقد ادب کو دوسرے علوم و فنون کا نعم البدل نہیں تصور کرتا۔ وہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت فنی و ادبی اقدار کی نشاندہی کو اولیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک محض موضوع کوئی چیز نہیں ہے۔ موضوع سے کسی فن پارے کی اہمیت یا عظمت کی تعیین نہیں ہو سکتی۔ اس کا نقطہ نظر ہے کہ ادب کی زبان اور سائنس کی زبان میں فرق ہے۔ سائنس کی زبان میں قطعیت ہوتی ہے، اس لیے ایک وقت میں کسی چیز کا ایک ہی مطلب ہو سکتا ہے۔ جب کہ ادب کا معاملہ اس سے یکسر مختلف ہے۔ یہی وہ فرق ہے، جو ادب میں استعارہ، علامت اور پیکر وغیرہ کی اہمیت کو بڑھاتا ہے۔

میراجی:

جدید تنقید کے خط و خال کو اجاگر کرنے اور اسے ایک واضح سمت عطا کرنے والوں میں میراجی کا بھی نام آتا ہے، جس کے بارے میں محمد حسن عسکری نے لکھا ہے:

"میراجی نے مغربی ادب بہ راہ راست پڑھا تھا اور اس سے زیادہ سے زیادہ اثر قبول کرنے کی کوشش بھی کی تھی، ان کی توضیحی تنقید کا نئے اردو ادب پر بڑا

احسان ہے۔"(۱۴۰)

میراجیؔ کے بعد جدید تنقید کے بنیاد گزاروں میں محمد حسن عسکری، سلیم احمد، شمس الرحمٰن فاروقیؔ کے نام آتے ہیں۔ خصوصاً اول الذکر جنہیں ترقی پسندی کے دور شباب میں رجعت پسند، زوال آمادہ اور ہیئت پرست جیسی ادبی گالیوں سے نوازا گیا۔

محمد حسن عسکری:

جدید ادبی تنقید پر محمد حسن عسکری کے بڑے نمایاں اثرات ہیں۔ علامت، استعارہ، شعر کی زبان، فن پارے کے بہ راہ راست مطالعے کی اہمیت، ادب کی آفاقی قدروں کی آگہی جیسے مسائل محمد حسن عسکری ہی کے توسط سے اردو تنقید میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ بات پہلی بار محمد حسن عسکری نے ہی کہی ہے:

> "اصول سازی اور اصول بازی بہت ہو چکی، عمومی تعریف یا تنقیص سے پڑھنے والے کچھ نہیں سیکھتے۔ انہیں ایک فن پارے کو لے کر اور اس کا تجزیہ کر کے لفظ و معنی کی قدر و قیمت سکھانی پڑے گی۔"(۱۴۱)

تنقیدی اصولوں کے بارے میں عسکری کا خیال ہے کہ ہر دور میں خیالات کے اعتبار سے تنقید کے فرائض بدلتے رہتے ہیں اور تنقید کبھی بھی محض کسی ایک اصول یا نظریے کی تابع ہو کر نہیں رہ سکتی۔

سلیم احمد:

سلیم احمد جدید اردو تنقید کی دنیا میں محمد حسن عسکریؔ کے شاگرد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ان کی تنقید کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ انداز بیان کچھ ایسا اختیار کرتے ہیں کہ تنقید "علمیت" کے بوجھ سے نہ دب سکے۔ بل کہ ایک عام قاری کے لیے بھی اس سے استفادہ آسان ہو سکے۔ وہ ادب و شعر کا اولین مقصد لذت آفرینی قرار دیتے ہیں، معنی آفرینی کو ان کے ہاں ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے اپنے نظریہ تنقید کی صراحت کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> "میرؔ کے کلام سے میرؔ کی سوانح عمری مرتب کرنا یا ان کے زمانے کے حالات معلوم کرنا سوانح نگاروں اور تاریخ نویسوں کا تو کام ہو سکتا ہے۔ شاعری کا یہ

استعمال ضمنی اور غیر شاعرانہ ہے۔ اصل اہمیت شاعری کی ہے، آپ بیتی یا جگ بیتی کی نہیں۔"

ادب و شاعری کے معاملے میں سلیم احمد، شبلی دبستان کے پیرو ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں شبلی کے نظریہ تنقید کی ہی کار فرمائی ملتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی :

عہد حاضر میں جدید تنقید کے سب سے اہم ناقد کی حیثیت سے شمس الرحمٰن فاروقی کا نام آتا ہے۔ مارکسی یا ترقی پسند تنقید کے مقابلے میں جدید تنقید کو پوری قوت کے ساتھ کھڑا کرنے میں انہوں نے بڑا اہم کارنامہ انجام دیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے نظری اور عملی تنقید میں اپنی منفرد رائے کو مستحکم انداز میں پیش کیا ہے اور معروضی انداز میں مختلف اصناف کی نظریہ سازی کی ہے۔ "تفہیم غالب"، "شعر، غیر شعر اور نثر"، "تنقیدی افکار"، "عروض و آہنگ"، "لفظ و معنی"، شعر شور انگیز"، "انداز گفتگو کیا ہے؟"، "افسانے کی حمایت میں" اور "اُردو غزل کے اہم موڑ" وغیرہ میں انہوں نے مصلحت کوشی سے بے نیاز ہو کر اپنے تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں۔ مغربی ادب پر گہری نظر رکھنے کے باوجود ان کا مزاج مشرقی ہے۔ انہوں نے جدید شاعری اور افسانے کے مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی ہے تو غالبؔ و میر کی شرح کے علاوہ عروض اور آہنگ کے مسائل پر بھی نظر ڈالی ہے اور تبصرہ نگاری کو عملی تنقید کی اعلیٰ صورت دی ہے۔ انہیں ہندستان میں ایک متنازع فیہ ناقد کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے جدید اردو تنقید میں جو کاوشیں کی ہیں اور جو نتائج اخذ کیے ہیں، وہ عصر حاضر کے ناقدوں کے لیے قابل تحسین بھی ہیں اور باعث رشک بھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ایک بار محمد حسن عسکریؔ نے انہیں لکھا تھا کہ "لوگ اب آپ کا نام حالیؔ کے ساتھ لینے لگے ہیں۔ یعنی جس طرح حالیؔ نے اپنے عہد میں رسوم و قیود سے بے نیاز ہو کر تنقید کو ایک نئی آگہی بخشی تھی، اسی طرح برسوں بعد ہمیں فاروقیؔ میں ایک ایسا نقاد نظر آتا ہے، جس نے محض اپنے Casual تاثرات، تعصبات یا خوردہ خیالات کو جمع کر کے تنقیدی مجموعوں کا نام نہیں دیا، بل کہ نہایت ہی سنجیدگی کے ساتھ تنقید کی ایک نئی بوطیقا ترتیب دینے کی کوشش کی۔" (۱۴۲)

شمس الرحمن فاروقی تنقید کو موضوعی اور موضوعاتی دونوں طرح کے عوامل سے بے نیاز تصور کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ تنقید کا کام قاری کو محض معلومات فراہم کرنا نہیں، بل کہ ایک ایسا علم عطا کرنا ہے، جس کی بنیاد منطق اور استدلال پر ہو۔ (۱۴۳) وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ موضوع بہ جائے خود اہم یا غیر اہم، دلچسپ یا غیر دلچسپ نہیں ہوتا، دیکھنا یہ چاہیے کہ ادیب یا شاعر نے اپنے موضوع کو کس سطح پر برتا ہے اور وہ اس میں کس حد تک کامیاب یا ناکام ہوا ہے۔ تنقید میں ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ تنقیدی نظریات فن پاروں کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں۔ اس لیے اگر فن پارہ جھوٹا ہے تو اس پر مبنی تنقیدی اصول اور نظریات بھی جھوٹے ہوں گے۔ (۱۴۴) فن تنقید کے بارے میں فاروقی کا خیال ہے کہ ''تنقید کیا ہے'' کے مقابلے میں ''تنقید کیا نہیں ہے'' کا جواب زیادہ تشفی بخش ہوتا ہے۔ (۱۴۵)

جدید تنقید کے موجودہ ناقدوں میں گوپی چند نارنگ، شمیم حنفی، وارث علوی اور وزیر آغا کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جا سکتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے نئے موضوعات کی دریافت کی ہے، انہوں نے، ہیئتی تجربات اور زندگی کے خارجی مظاہر پر محض ایک تماشائی یا مبصر کی حیثیت سے نگاہ نہیں ڈالی بل کہ انہیں داخلی شخصیت کا حصہ بنانے پر اصرار کیا ہے، علاماتی اور استعاراتی طرز اظہار پر زور دیا ہے اور مواد و اسلوب دونوں کو یکساں اہمیت دی ہے۔

شمیم حنفی نے جدید تنقید کے چمن کی آبیاری میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کی کتابیں ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' اور ''نئی شعری روایت'' جدید تنقید کو علمی و فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتی ہیں اور اس کے فروغ و ارتقا میں موثر رول ادا کرتی ہیں۔

وارث علوی:

وارث علوی کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی تنقیدوں میں مصلحت و رواداری کی گنجایش نہیں۔ صاف گوئی، بے باکی اور شعلہ گفتاری وہ خصوصیات ہیں جو وارث علوی کا حصہ بن چکی ہیں۔ ادب کی سیاست سے وابستگی کے خلاف وارث علوی نے بڑھ چڑھ کر آواز اٹھائی ہے۔ وارث علوی کا ایقان ہے کہ عقیدہ اور آدرشی وابستگی سے انسان قدامت پسند، کٹر اور سفاک بن جاتا ہے۔ وابستگی انسان کے دماغ کو بے لچک بنا دیتی ہے، وابستہ فن کار ہر اس چیز کو بہ یک قلم رد کر دیتا ہے، جو کسی بھی زاویے سے اس کے عقیدے کی نفی کرتی ہو۔ وابستگی کسی کو اس

پوزیشن میں نہیں رکھتی کہ وہ کسی دوسری جگہ سے صالح قدروں کو منتخب کر سکے۔ وابستہ ادیب یا شاعر اپنے کو چند مفروضات اور معتقدات میں محدود کر لیتا ہے۔ وارث علوی کے خیال میں سیاسی بصیرت، انسان دوستی اور امن پسندی وغیرہ اچھی چیزیں ہیں لیکن محض ان اقدار کی بنیاد پر کوئی ادیب یا شاعر بہتر ادیب و شاعر نہیں بن سکتا۔ شاعر، ادیب یا فنکار بننے کے لیے زندگی اور اس کی قدروں کو ہر رنگ میں اور ہر زاویے سے پرکھنے اور برتنے کی ضرورت ہے۔ وارث علوی کے خیال کے مطابق چوں کہ ترقی پسندوں نے زندگی اور اس کی قدروں کو مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے دیکھنے، پرکھنے اور برتنے کی کوشش کبھی نہیں کی اس لیے ان کے ادب اور تنقید میں استحکام و پایہ داری کے بجائے سطحیت آگئی ہے۔

وزیر آغا:

پاکستانی ناقدوں میں جدید ناقد کی حیثیت سے سلیم احمد کے بعد سب سے اہم نام وزیر آغا کا ہے۔ اگر سلیم احمد اور وزیر آغا کی تنقیدی تحریروں کا مطالعہ و موازنہ کیا جائے تو جزوی اختلاف کے باوجود دونوں کی تحریروں میں کافی حد تک مماثلت ملتی ہے۔ البتہ اسلوبِ نگارش میں فرق ہے۔ سلیم احمد کی تحریروں میں ان کی ذہانت و فطانت کی کارفرمائی کے ساتھ ساتھ ان کا وہ تیکھا اور سحر انگیز اسلوب ملتا ہے، جو ان کی شناخت بن چکا ہے اور وزیر آغا کے ہاں ان کی خداداد ذہانت و بصیرت کے ساتھ ساتھ مختلف علوم کی گھن گرج بھی سنائی دیتی ہے۔

وزیر آغا نے ۱۹۶۵ء اور ۱۹۸۰ء کی درمیانی مدت میں ترقی پسند نظریہ سازوں کو آڑے ہاتھوں لینے اور میراجی اور ن۔ م راشد کی شاعری سے گہرے شغف کے اظہار کے علاوہ جدید ادبی رجحان پر لکھا ہے اور بہت کچھ لکھا ہے۔ ان کی اس قسم کی تحریریں سہ ماہی "اوراق" سرگودھا کے شماروں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

وزیر آغا کی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" (۱۴۷) تنقیدی سرمایے میں ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں انہوں نے تنقید کے پس منظر اور مغرب میں تنقید کے مدّو جزر پر تفصیلی گفتگو کے ساتھ جدید اردو تنقید کے آغاز و ارتقا، اس کے افقی و عمودی تناظر اور امتزاجی اسلوب پر بڑی پر مغز اور سیر حاصل بحث کی ہے اور دلائل و براہین کے ذریعے جدید اردو تنقید کے خط و خال کو واضح کیا ہے۔

حواشی باب اول

(۱)دائرۃ المعارف (فرید وجدی) ج ۱۹ ص۲۶۵ (۲)اردو تنقید کا ارتقا(عبادت بریلوی)ص۲۸(۳)قاموس مترادفات ص۴۱۹(۴) جامع اللغات ج اول ص۶۷۹(۵)مہذب اللغات(مہذب لکھنوی)(۶) نسیم اللغات (نسیم امروہوی)(۷)نور اللغات(نور الحسن نیر کاکوروی)(۸) تاریخ نقد ادب(دانش گاہ تہران) ص ۱۴،۱۵(۹) لغت نامہ ج شش دہم (علی اکبر دہ خدا) (تہران) (۱۰)لسان العرب (بیروت) (۱۱)اردو تنقید کا ارتقاص۳۰(۱۲) ایضاً ص۲۰(۱۳)تحفۃ السرور (شمس الرحمٰن فاروقی) ص۲۹ (۱۴)ایضاً ص۲۸ (۱۵) تنقید اور عملی تنقید(سید احتشام حسین) ص۷(۱۶)اردو تنقید کا ارتقا ص ۳۳ (۱۷)تحفۃ السرور ص۶ (۱۸) تنقید کیا ہے ؟(آل احمد سرور)(۱۹)اردو تنقید کا ارتقا ص۳۱(۲۰)ایضاً (۲۱)ایضاً (۲۲)معاصر تنقید نئے تناظر میں(حامدی کاشمیری) ص ۶۴ (۲۳)ایضاً (۲۴)عروضی اور فنی مسائل(عنوان چشتی) ص۹،۱۰(۲۵) تاریخ جمالیات ج دوم(نصیر احمد ناصر) ص۲۶۹(۲۶)-Lit-rature & Art by karl Marx & Angels ص1(۲۷)ہفت روزہ "حیات "(سجاد ظہیر) ص۹(۲۸)-Psychonaly-sis Explained & Criricused by A. E Baker ص۹۱ (۲۹) Modern Man in Search of soul ص۱۷۵(۳۰)ایضاً (۳۱) Contribution to Analyticlal psychology ص۲۲۵ (۳۲) The Introduction of youngs ص۳۸،۳۹ (۳۳)ایضا (۳۴)جدید اردو تنقید ۔ اصول و نظریات (شارب ردولوی) ص۲۸۰(۳۵)-Nor-man forstor from Essays - Ray B. west ص۲۰۸(۳۶)-Nature of beauty . G. santagana from es-says in modern Literacy criticism Ray b. west ص۸۴ (۳۷)اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے(عنوان چشتی) ص۳۱(۳۸) ہیئتی تنقید(محمد حسن) ص۷۸،۷۹(۳۹)ادبی تنقید اور اسلوبیات(گوپی چند نارنگ)(۴۰) جدید اردو تنقید ۔ اصول و نظریات ص۹۱ (۴۱)اردو تنقید پر ایک نظر(کلیم الدین احمد) ص۱۲(۴۲)شعرائے اردو کے تذکرے(حنیف نقوی) ص ۸۷۴ (۴۳) ماہ نامہ نامہ نگار (تذکرہ نمبر) (۴۴)اردو تنقید پر ایک نظر ص۲۸،۲۹ (۴۵)اردو تنقید کا ارتقا ص۱۱۶(۴۶) سہ ماہی ادیب (اردو تنقید نمبر) ص۷۱(۴۷) ایضا (۴۸) شعرائے اردو کے تذکرے ص ۳۳ (۴۹) تذکرۂ ہندی (شیخ غلام ہمدانی مصحفی)ص ۳ (۵۰)عیار الشعراء(خوب چند ذکا) ص۲۷۵ (۵۱)شعرائے اردو کے تذکرے ص۳۴ (۵۲) نکات الشعراء(میر) ص۹ (۵۳) تذکرۂ گل رعنا (حکیم سید عبد الحی)ص ۱۲(۵۴) تین تذکرے(عطا کاکوی) ص۴(۵۵)نکات الشعراء ص ۳ (۵۶) تین تذکرے ص۵(۵۷)ایضا (۵۸)شعرائے اردو کے تذکرے ص۳۰۵(۵۹)ایضاص ۴۹۵ (۶۰)ایضاص ۵۳۲(۶۱)ایضاً ص ۵۳۲(۶۲)ایضاص۸۴۷(۶۳) مجموعہ نغز اول(حکیم قدرت اللہ قاسم) ص۲۳۵(۶۴)ایضا ص ۳۵۶

(۶۵)ایضاً ص ۲۷۵ (۶۶)شعرائے اردو کے تذکرے ص ۸۲۳ (۶۷)مقدمہ کلیات سراج اورنگ آبادی (عبد القادر سروری) (۶۸)شعرائے اردو کے تذکرے ص ۸۳۹ (۶۹) تنقیدی سرمایہ حصہ اول (عبدالشکور) ص ۵۲ (۷۰) تاریخ ادب اردو (رام بابو سکسینہ) ص ۳۱۰ (۷۱) سہ ماہی ادیب (اردو تنقید نمبر) ص ۴۹، ۵۰ (۷۲) آب حیات (محمد حسین آزاد) ص ۴۸۰ (۷۳) ایضاً ص ۲۲۶ (۷۴) ایضاً ص ۳۴۵ (۷۵) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۸۷ (۷۶) مقدمہ شعر و شاعری (الطاف حسین حالی) ص ۱۷۰ (۷۷) ایضاً ص ۳۰ (۷۸) ایضاً ص ۳۹ (۷۹) ایضاً ص ۴۲ (۸۰) ایضاً ص ۴۵ (۸۱) ایضاً ص ۱۱۷ (۸۲) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۱۱ (۸۳) حالی اور سرزمین حالی (محمد حسن) ص ۳۹ (۸۴) مقدمہ مقدمہ شعر و شاعری (وحید قریشی) ص ۴۸ (۸۵) شعر العجم حصہ چہارم (شبلی نعمانی) ص ۲ (۸۶) ایضاً ص ۲ (۸۷) ایضاً ص ۲ (۸۸) ایضاً ص ۴ (۸۹) ایضاً (۹۰) ایضاً ص ۵ (۹۱) ایضاً ص ۶ (۹۲) ایضاً ص ۲۳ (۹۳) ایضاً (۹۴) ایضاً ص ۵۳ (۹۵) ایضاً (۹۶) ایضاً ص ۷۹ (۹۷) ایضاً ص ۸۱ (۹۸) ایضاً ص ۸۴ (۹۹) تنقیدات عبدالحق (محمد تراب علی خاں باز) ص ۹۹ (۱۰۰) ایضاً ص ۱۰۱ (۱۰۱) مقدمات عبدالحق (بہ حوالہ اردو تنقید کا ارتقا) ۹ ص ۱۷۴ (۱۰۲) اسلوب تنقید (عبدالمغنی) ص ۲۵ (۱۰۳) مختصر تاریخ اردو ادب (اعجاز حسین) ص ۴۷۵ (۱۰۴) انتخابیات حصہ اول (نیاز فتح پوری) ص ۲۷، ۴۳ (۱۰۵) ایضاً ص ۴۷ (۱۰۶) ایضاً ص ۲۱ (۱۰۷) نقطہ نظر (عبدالمغنی) ص ۱۵۶ (۱۰۸) سخن ہائے گفتنی (کلیم الدین احمد) ص ۱۵ (۱۰۹) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۷۰ (۱۱۰) ایضاً ص ۹۱ (۱۱۱) ایضاً ص ۹۲ (۱۱۲) فن داستان گوئی (کلیم الدین احمد) ص ۱۲، ۱۳ (۱۱۳) مختصر تاریخ اردو ادب ص ۵۰۳ (۱۱۴) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۰۹ (۱۱۵) ایضاً ص ۱۳۷ (۱۱۶) مختصر تاریخ اردو ادب ص ۵۰۳ (۱۱۷) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک (خلیل الرحمن اعظمی (ایضا) (۱۱۸) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۵۳ (۱۱۹) ایضاً ص ۱۱۹ (۱۲۰) نظر اور نظریے (آل احمد سرور) ص ۱۹۳ (۱۲۱) ایضاً ص ۹۴ (۱۲۲) ایضاً ص ۹۵ (۱۲۳) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۱۶۰ (۱۲۴) تنقیدی جائزے (سید احتشام الدین) ص دیباچہ (۱۲۵) تنقید اور عملی تنقید (سید احتشام الدین) ص ۱۰۱ (۱۲۶) ایضاً ص ۱۷۱ (۱۲۷) سہ ماہی ادیب (اردو تنقید نمبر) ص ۸۱ (۱۲۸) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۵۱ (۱۲۹) ایضاً ص ۲۵۳ (۱۳۰) ایضاً ص ۲۶۰ (۱۳۱) اردو ادب کی مختصر تاریخ (انور سدید) ص ۴۶۲ (۱۳۲) اردو تنقید پر ایک نظر ص ۲۲۲ (۱۳۳) تشکیل جدید (عبدالمغنی) ص ۱۷۱ (۱۳۴) نظر اور نظریے ص ۷ (۱۳۵) جدیدیت کی جمالیات (لطف الرحمن) ص ۱۳۲ (۱۳۶) ایضاً ص ۱۳۲ (۱۳۷) ایضاً ص ۱۳۳ (۱۳۸) لفظ و معنی (شمس الرحمن فاروقی) ص ۱۲۶ (۱۳۹) جدیدیت کی جمالیات ۱۳۸ (۱۴۰) کمان اور زخم (فضل جعفری) ص ۴۰ (۱۴۱) ایضاً ص ۶۵ (۱۴۲) ایضاً ص ۲۴۳ (۱۴۳) تنقیدی افکار (شمس الرحمن فاروقی) ص ۹ (۱۴۴) ایضاً ص ۲۷ (۱۴۵) ایضاً ص ۹ (۱۴۶) رسالہ غبار خاطر (اورنگ آباد) شمارہ نمبر ۲ (۱۴۷) تنقید اور جدید اردو تنقید (وزیر آغا)

باب دوم

جامعہ کا عام ادبی ماحول
اور
اردو تنقید کے ابتدائی نقوش
۱۹۴۷ء سے پہلے

- سیّد شرف الدین ٹونکی
- اسلم جے راج پوری
- نورالرحمٰن
- سعید انصاری
- سیّد وقار عظیم

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا قیام ۲۹؍ اکتوبر ۱۹۲۰ء کو علی گڑھ میں عمل میں آیا اور ۱۹۲۴ء میں اسے بہ وجوہ علی گڑھ سے دہلی پھر نئی دہلی منتقل کیا گیا۔ جامعہ کو یہ اختصاص روزِ اول ہی سے حاصل رہا ہے کہ یہاں ذریعہ تعلیم اردو کو قرار دیا گیا۔ (۱) انگریزی دورِ حکومت میں لارڈ مکالے کی تعلیمی پالیسی کے نفاذ کے بعد ہندستانی بچوں کو مضامین انگریزی میں پڑھائے جانے لگے۔ یہ غیر فطری طریقہ بہت دور رس نتائج کا سبب بنا۔ ہندستان میں عام تعلیم کے رواج میں ایک بڑی رکاوٹ یہ بھی رہی اور ہے کہ ایسی زبان میں تعلیم دی جاتی ہے کہ خود اسی کے سیکھنے میں کافی وقت لگ جاتا ہے۔ یہ چیز طلبہ کو عام معیار میں دوسرے ممالک سے پیچھے رکھنے کی خاص وجہ بنی ہوئی ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ذمے داروں کے سامنے یہ مسئلہ بھی ہمیشہ رہا ہے، چناں چہ انھوں نے یہ نقطۂ نظر اپنایا کہ تعلیم مادری زبان میں ہی ہونی چاہیے بچوں کی تعلیمی استعداد اسی وقت پروان چڑھ سکتی ہے، جب کہ تعلیم بچوں کی ان کی اپنی (مادری) زبان میں دی جائے۔ (۲) حکیم اجمل خاں (یکے از بانیان جامعہ) نے لکھا ہے:

> "اختلاف نیست کہ علوم را در غیر زبان مادری خویش یاد گرفتن کارے است کہ آسایش نہ تواں بہ شمرد۔ پس برائے ما ناگزیر آمد کہ وسیلہ تعلیم اردو قرار دہیم... آں چہ از علوم عصریہ در جامعہ درس دادہ می شود ما ہمہ ایں ہا را در زبانِ اردو درس می دہیم تا بر دماغ متعلّمینِ ما در راہِ افہام و تفہیم بار نہ باشد کہ نہ توانش تحمل کرد" (۳)۔

جامعہ کے اوّلین شیخ الجامعہ مولانا محمد علی جوہر کی تقریر کا یہ حصہ جامعہ کی تعلیمی فکر اور اس کے نقطۂ نظر کو سمجھنے کے لیے کافی ہوگا:

> "ہماری غلامانہ ذہنیت کسی چیز سے اس قدر ثابت نہیں ہوتی، جس قدر ایک غیر زبان میں تحصیل علوم کی مشقتِ رائیگاں سے ثابت ہوتی ہے۔ ہم مشرقی تو وحشی لوگ ہیں اور بربریت میں مبتلا ہیں لیکن خود تہذیب یافتہ مغربیوں کا کیا شعار ہے، کیا کوئی انگریز اپنے بچّے کو تاریخ یا سائنس فرانسیسی یا جرمن زبان میں پڑھواتا ہے؟ کیا کوئی فرانسیسی یا اطالوی اپنے بچے کو جغرافیہ یا ریاضی، انگریزی یا روسی زبان میں سکھواتا ہے؟ لیکن ہماری غلامی اور اب ہماری غلامانہ ذہنیت کو دیکھ کر ہمارے اسکولوں اور کالجوں کے ہندستانی اساتذہ

بھی، جو اکثر انگریزی خود بھی اس طرح نہیں جانتے ہیں، جس طرح کہ انگریز جانتے ہیں، ہندستانی بچوں کو تاریخ، سائنس، جغرافیہ اور ریاضی انگریزی زبان میں سکھانے کی کوشش کرتے ہیں"۔ (۴) آزادی کے بعد جب کالجوں اور یونی ورسیٹوں میں علاقائی زبانوں کو ذریعہ تعلیم کی حیثیت سے چلانے کی مہم چلائی گئی اور سرکاری سطح پر بھی احکام جاری کیے گئے، جامعہ ملیہ اسلامیہ نے اپنے امتیاز اور تشخص کو باقی رکھتے ہوئے اس وقت ذریعہ تعلیم اردو ہی کو قرار دیا اور آج بھی یہاں اردو ہی ذریعہ تعلیم ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کو یہ امتیاز بھی حاصل رہا ہے کہ یہاں روز اول ہی سے ایسے اساتذہ اور طلبہ کی بڑی تعداد موجود رہی ہے، جنھیں نہ صرف یہ کہ شعر و سخن اور ادب و تنقید سے گہری دل چسپی رہی ہے، بل کہ آنے والے دور میں انھوں نے اپنے اپنے میدان میں نمایاں اور قابلِ ذکر کارنامے انجام دیے ہیں۔ چناں چہ جب ہم جامعہ کے ابتدائی عہد (۱۹۴۷ء تک) کے مصنفین، ادبا، شعرا اور ناقدوں پر نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں تیئیس ایسے نام ملتے ہیں، جنھوں نے ادب، شاعری، تنقید، صحافت اور دوسرے موضوعات سے متعلق ایک سو اسّی چھوٹی بڑی کتابیں یادگار چھوڑی ہیں۔ اِس فہرستِ خوش بختاں میں مولانا محمّد علی جوہر اور حکیم اجمل خاں (المتخلّص بہ شیدا) جیسے شعرا بھی ملتے ہیں اور ڈاکٹر ذاکر حسین خاں، پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر سیّد عابد حسین، حافظ اسلم جے راج پوری، نورالرحمٰن، مولانا عبدالحیّ، ڈاکٹر سعید انصاری اور پروفیسر سیّد وقار عظیم جیسے ادیب و ناقد بھی۔ اور شفیع الدین نیّر، عبدالغفار مدھولی اور عبدالواحد سندھی جیسے بچّوں کے ادیب و شاعر بھی۔ ان میں سے بعض اسما تو وہ ہیں جو اپنے کارناموں کے باوصف ہماری ادبی و ثقافتی تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں اور اپنے موضوع کے اعتبار سے انھیں سند اور حوالے کے طور پر یاد کیا جاتا ہے۔

زیر نظر باب میں ہم ان اربابِ علم و دانش کی تنقیدی خدمات سے متعلق کسی قدر تفصیلی گفتگو کریں گے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے جامعہ سے وابستہ رہے اور ان کا جو کچھ بھی کام ہے، وہ ۱۹۴۷ء سے پہلے کا ہے۔ اور اس کے بعد بھی ان میں سے اگر کسی نے کچھ کیا ہے تو وہ جامعہ سے ضابطے کا تعلق ختم ہو جانے کے بعد کیا ہے یا وہ جامعہ سے گزشتہ کچھ برسوں بعد تک بھی وابستہ رہے ہیں لیکن ان کا زیر بحث کام ۱۹۴۷ء سے پہلے کا ہے۔ اور وہ اب اس دنیا سے رخصت بھی ہو چکے ہیں۔ جن حضرات کا تعلق جامعہ سے ۱۹۴۷ء سے پہلے بھی تھا اور بعد میں بھی ایک زمانے تک جامعہ سے وابستہ رہے ہیں اور ادب و تنقید کی خدمت انجام دیتے رہے، ان پر تفصیلی گفتگو مقالے کے تیسرے باب میں آئے گی۔

سیّد شرف الدین ٹونکی

مولانا سیّد شرف الدین ٹونکی (وفات: ۱۹۳۸ء) جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں اُس وقت ادبِ اردو کے استاذ تھے، جب کہ وہ علی گڑھ میں تھی۔ اِس طرح سے اُنھیں جامعہ کا اوّلین استاذِ ادبِ اردو ہونے کا شرف حاصل ہے۔ جامعہ کے قدیم طالب علم مولانا عبداللطیف اعظمی کی زبانی معلوم ہوا ہے کہ سیّد شرف الدین مذہبیات کے معاملے میں بہت سخت واقع ہوئے تھے اور اپنے فرائض منصبی کی انجام دہی میں لگے رہتے تھے۔

سیّد شرف الدین ٹونکی نے اگرچہ ادب و تنقید کے موضوع پر زیادہ توجہ نہیں دی، محض درس و تدریس ہی کے ہو کر رہ گئے تھے تاہم کبھی کبھی کسی خاص واقعے یا کسی خاص شاعر و ادیب سے متاثر ہو کر جو کچھ لکھ دیا ہے، وہ اردو ادب و تنقید پر کام کرنے والوں کے لیے خاصے کی چیز ہے۔

"غالبؔ بہ حیثیت قومی شاعر" سیّد شرف الدین ٹونکی کا ایک قابل توجہ مقالہ ہے۔ اِس میں، جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، غالبؔ کو ایک قومی شاعر کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سیّد شرف الدین ٹونکی نے مضمون کا آغاز غالبؔ کے اِس شعر سے کیا ہے:

مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے

سیّد شرف الدین نے شعر کی تشریح یوں کی ہے:

"مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے، یعنی آدمی ایسا تنگ، کھرا، روکھے پھیکے خیال کا نہ ہو کہ صرف مسجد کو اپنی عبادت گاہ بنالے اور اپنی مخصوص عبادت کے سوا کسی دوسری چیز سے تعلق ہی نہ رکھے، بل کہ کیفِ قومی سے سرخوش اور نشۂ اتحاد میں چور ہونا چاہیے، ہندستان

میں کم سے کم برادرانِ وطن سے تو اتحاد حقیقی معنی میں ہو"۔

شعر کی اس تشریح کے بعد مولانا لکھتے ہیں:

"یہی احساس اور یہی جذبہ اتحاد ہے جو غالب کی زبان سے منشی ہرگوپال تفتہ کو مرزا تفتہ کا خطاب دلواتا ہے۔ اسی کا اثر ہے کہ بہاری لال مشتاق عملی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ غالب قید خانے میں ہیں اور مشتاق تن مردہ کی مسیحائی کرتے اور ان کے لیے شراب لے آتے ہیں"۔ (۵)

مولانا شرف الدین نے اس نوع کے اور بہت سے اشعار غالب کے شعری ذخیرے سے نکالے ہیں اور انھیں قومی شاعر ثابت کرنے کی اپنی سی کوشش کی ہے۔ مولانا کو اس بات پر سخت تعجب ہے کہ مولانا الطاف حسین حالی نے اپنی کتاب یادگارِ غالب میں غالب کو قومی شاعر کی حیثیت سے کیوں نہیں پیش کیا۔ مولانا کو ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کے اس قول پر اعتراض ہے:

"ہندستان کی الہامی کتابیں دو ہیں: (۱) وید مقدس (۲) دیوانِ غالب"

سیّد شرف الدین ٹونکی نے اس پر گرفت کی ہے اور فرمایا ہے کہ الہامی کہنے سے کلام غالب کی اہمیت کم ہو گئی ہے، اس لیے کہ اگر وہ کہتے کہ غالب کو مضامین کا الہام ہوتا ہے تو بات قرینِ صواب ہو سکتی تھی لیکن الہامی کہہ کر انھیں نعوذباللہ ملکہ پیمبری سے متصف کر دیا۔

سیّد شرف الدین ٹونکی نے اپنے مضمون میں دعویٰ کیا ہے کہ غالب کے ہاں اردو کی کمیوں کے ساتھ ساتھ فارسی کی ترکیبیں بھی غیر فصیح ہوتی ہیں۔ مثلاً "غنچہ ناشگفتہہا برگ خرمی معلوم" کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ "ہم نہیں جانتے کہ "غنچہ ناشگفتہہا" کیا چیز ہے، اور "ہا" کا دنبالہ تو ایسا لگا ہے کہ غنچے کے ساتھ بہ جائے "گلدم" لنگور کی دم نتھی کر دی ہے"۔

سیّد شرف الدین نے اپنی گفتگو جاری رکھتے ہوئے ایک اور شعر نقل کیا ہے:

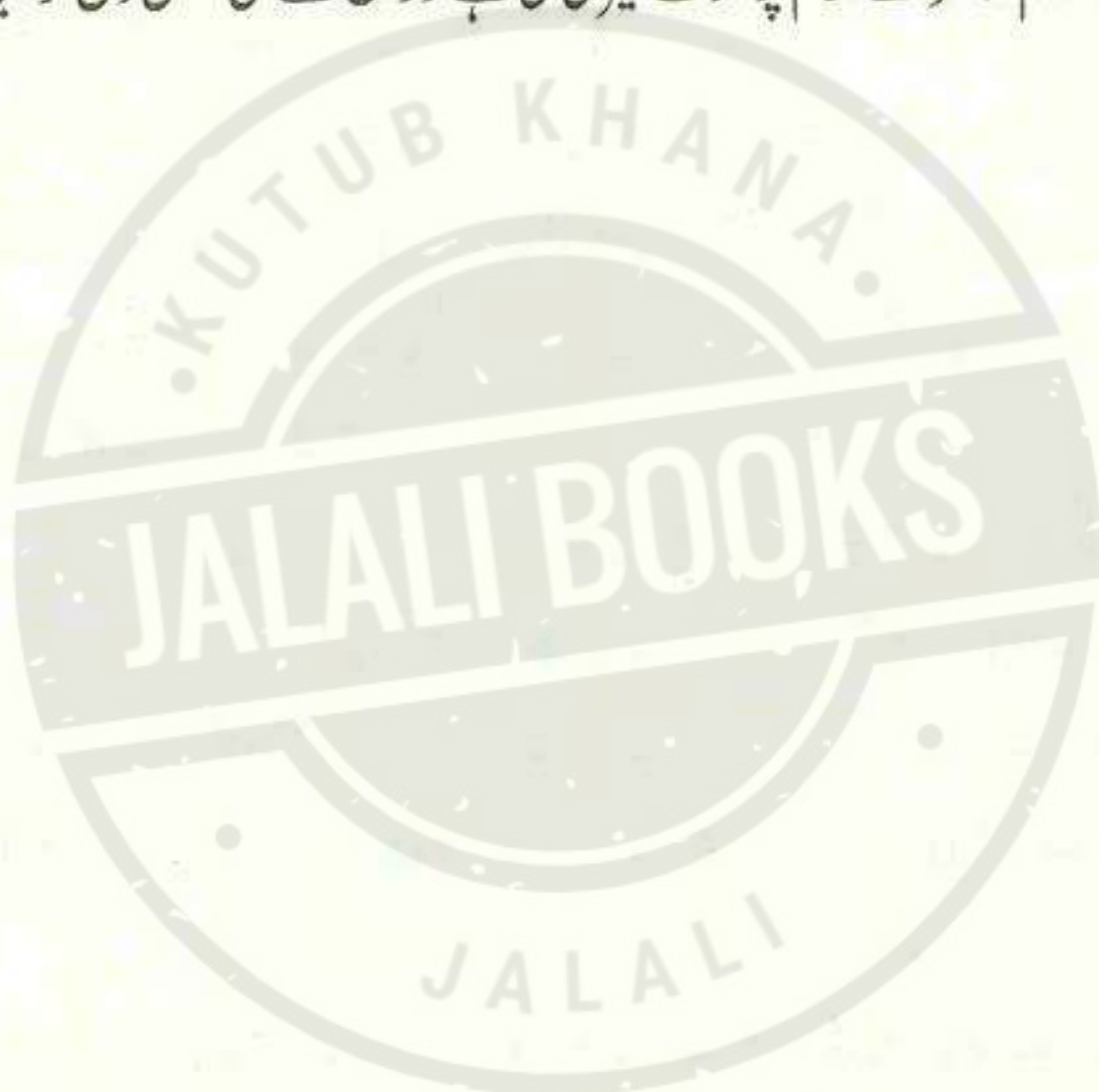
بزم قدح سے عیش تمنّا نہ رکھ کہ رنگ

صد زدام جستہ ہے اس دام گاہ کا

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ٹونکی نے لکھا ہے:

"خدا کی پناہ ساغر، جام، پیالہ کچھ نہیں، قدح آئے گا، جس کے وزن کے لیے

پنّی پنسیری کی ضرورت ہو، تمنا نہ رکھ بالکل فارسی کا ترجمہ ہے اور "صد زدام جستہ ہے اس دام گاہ کا" اگر دوسرے مصرعے کے ہندی کے حروف کو نکال کر بالکل فارسی کر دیا جائے تو بھونڈاپن کسی قدر کم ہو گا مگر فارسیت پھر بھی نہیں آئے گی۔ (۶)

اگر چہ قاری کے لیے یہ بات سخت الجھن کی ہوگی کہ غالبؔ کو قومی شاعر ثابت کرتے کرتے مقطع میں سخن گسترانہ بات کہاں سے آگئی۔ لیکن یہ بات بہ ہر حال اس کے لیے معلومات افزا ہوگی کہ جامعہ کے ابتدائی دور میں بھی ایسے ناقد موجود رہے ہیں جنھوں نے غالب جیسے عظیم شاعر کے کلام پر حرف گیری کی ہے اور ان کے فنی حسن و قبح کو عیاں کیا ہے۔

اسلم جے راج پوری

اسلم جے راج پوری (۱۸۸۲۔۱۹۵۵ء) اگرچہ مذہبیات کے عالم اور اسلامی تاریخ نویس ہیں۔ ادب و تنقید سے ان کی وابستگی ثانوی درجے میں آتی ہے، تاہم ان کی بعض کتابوں اور مضامین میں ان کے تنقیدی رجحان کی جھلک ملتی ہے۔ حیاتِ حافظ اور حیات جامی اسلم راج پوری کی وہ کتابیں ہیں، جن سے ان کی ادبی اور تنقیدی حیثیت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ ان کے علاوہ "مقالات اسلم" میں شامل بعض تنقیدی مقالات بھی اسلم کی ادبی و تنقیدی حیثیت کی تعیین میں مددگار ثابت ہوسکتے ہیں۔

اسلم راج پوری نے "حیات حافظ" میں خواجہ حافظ شیرازی کی زندگی کے تفصیلی حالات لکھے ہیں اور اُن کی شاعری پر مفصّل بحث کی ہے۔ اسلم نے مختلف زبانوں کی کتابوں کے مطالعے سے، یورپ، امریکا اور ایشیا میں خواجہ حافظ سے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے، ان سب کی مدد سے خواجہ حافظ کی شخصیت اور شاعری کو اجاگر کیا ہے۔ انھوں نے شعر کی تعریف کرتے ہوے لکھا ہے:

> "شعر کی تعریف یہ ہے کہ جذبے کا احساس ایسے لفظوں میں ادا کیا جائے، جن سے سننے والے کے اس جذبے کو ایسا ہی ہیجان ہو، جیسا خود شاعر کے جذبے کو تھا۔ شاعر کی مثال بعینہ مصوّر کی ہے، فرق صرف اسی قدر ہے کہ مصور ظاہری اشیا کی تصویر کھینچتا ہے اور شاعر خیالات اور جذبات کی صورت گری کرتا ہے"۔ (۷)

شعر اور شاعری کی تعریف کے بعد شعر کی مختلف خصوصیات کو عنوان بنا کر کلامِ حافظ کو اس پر پرکھا ہے۔ مثلاً: جدّت، بلندی اور جوش، شوخی و ظرافت اور عشق و مستی وغیرہ۔

عربیت کے عنوان کے تحت بھی حافظؔ کے درجنوں ایسے اشعار کی نشاں دہی کی ہے، جو فارسی کی بحروں میں ہیں اور پورے کے پورے عربی میں ہیں۔ سعدی و حافظ عنوان کے تحت دونوں کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا ہے اور دونوں کے ایک ہی مضمون کے اشعار اوپر نیچے درج کر کے شعریت اور شعری کیفیت کے اعتبار سے حافظؔ کو فوقیت دی ہے۔ لکھتے ہیں:

"سعدیؒ فارسی غزل کا پیغمبر ہے، اسلوب بیان کا بادشاہ ہے، اس کی گلستاں کی نثر کے ایک، ایک فقرے دوسرے شعرا کے ایک ایک دیوان پر بھاری ہیں لیکن یہاں دیکھیے معنوی خوبیوں میں لفظوں کی شیرینی اور فصاحت میں طرزِ ادا اور اسلوب بیان کی جدّت اور لطافت میں حافظؔ کس قدر اس سے بلند ہے"۔(۸)

ایک جگہ اسلم نے لکھا ہے:

"فارسی کی تمام شاعری کا اگر انتخاب کیا جائے تو اچھے اور عمدہ اشعار اتنے نہ نکل سکیں گے، جتنے صرف دیوانِ حافظؔ میں نکلیں گے"۔(۹)

اسلم جے راج پوری کی اس کتاب کو تاثراتی تنقید کا ایک شاہ کار کہا جاسکتا ہے، ایسی تاثراتی تنقید جسے جذباتی تنقید کا بھی نام دیا جاسکتا ہے۔ ۱۶۴ صفحات کی اس کتاب میں صفحہ ۷۶ تک خواجہ حافظؔ کے حالات زندگی اور خاندانی پس منظر پر تفصیلی گفتگو ہے اور صفحہ ۷۶ کے بعد سے صفحہ ۱۳۱ تک ان کے کلام کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور نمونے کے طور پر ان کی کئی غزلیں بھی نقل کی گئی ہیں اور صفحہ ۱۳۲ سے صفحہ ۱۶۴ تک حافظ کے کلام سے متعلق فالیں اور ان سے متعلق مختلف واقعات بھی درج کیے گئے ہیں۔

"حیات جامی" فارسی کے معروف شاعر مولانا نورالدین عبدالرحمان جامی کی سوانح اور شاعری پر ایک محققانہ تنقید ہے۔ یہ کتاب کل اسّی صفحات پر مشتمل ہے۔ اِس میں جامیؔ کی ولادت، تعلیمی مراحل اور دوسرے خانگی حالات سے لے کر، جامیؔ کا ذوقِ تصوّف، عشق، لطائف وظرائف، سفرِ حج، تصانیف اور شاعری غرض کہ تمام پہلو زیر بحث آگئے ہیں۔ جامیؔ کی شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے ان تمام اصناف کو زیر بحث لایا گیا ہے، جن میں جامیؔ نے طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً: قصیدہ، غزل، مثنوی اور رباعیات وغیرہ۔

اسلم جے راج پوری نے آغاز تنقید میں بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ "تصوّف اور

حُسن میں قدیمی آشنائی ہے، جس قدر صوفیہ گزرے ہیں، سب کا نام عشاق کی فہرست میں مندرج ہے" اور ثبوت کے طور پر جامؔی کے درج ذیل اشعار بھی نقل کیے ہیں:

اسیر عشق شو ، کا ندیشہ این ست
ہمہ صاحب دلاں راپیشہ این ست

اسیر عشق شو کا زاد باشی
غمش بر سینہ نہ تاشاد باشی (۱۰)

اسلم راج پوری نے فارسی شاعری میں جامؔی کے مقام و مرتبے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

"جامعیت کے لحاظ سے خسرؔو اور جامؔی کا مقابلہ ایسا سخت ہو جاتا ہے کہ ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مشکل ہے، اگر خسرؔو کی غزلیں ان کا پلہ بھاری کرتی ہیں تو جامؔی کی مثنویاں ان کو ترجیح دلاتی ہیں۔ مگر خسرؔو کو تقدم زمانی کا شرف حاصل ہے، اس لیے الفضل للمقدم کے اصول کا لحاظ رکھتے ہوئے ہم کہتے ہیں کہ "مولانا جامی فارسی کے آخری سب سے بڑے شاعر ہیں۔ (۱۱)

جب کہ اسلم نے پرشین پورٹریٹ کے مصنف کا یہ قول نقل کیا ہے:

جامؔی کے کلام میں سعدی کی اخلاقیت، مولانا رومؔ کی بلندی، حافظ کی سلاست اور نظامؔی کی پختگی پائی جاتی ہے"۔ (۱۲)

مجھے اسلم جے راج پوری کے اس نقطۂ نظر سے اتفاق نہیں کہ:

"قرآن مجید میں چوں کہ شاعری کو اچھا نہیں کہا گیا ہے، اس وجہ سے علما کے طبقے میں وہ (شاعری) شروع ہی سے عیب شمار کی جانے لگی"۔ (۱۳)

قرآن میں شاعری کی کہیں مذمت نہیں ہے۔ قرآن حکیم میں جہاں بھی شعر یا شاعری کے حوالے سے کوئی بات آئی ہے، وہاں نہ تو کوئی مذمت ہے اور نہ ممانعت۔ بات صرف اتنی ہے کہ چوں کہ شاعری اپنے اندر غیر معمولی کشش رکھتی ہے اور ان دنوں عرب میں شاعری کا رواج عروج پر تھا۔ جب حضرت محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم نے قرآن عزیز کی دعوت پیش کی تو لوگ کھنچ کھنچ کر ان کی طرف آنے لگے۔ یہ چیز مخالفینِ اسلام کے لیے سخت اچنبھے کی تھی، وہ یہ سوچ بھی نہیں سکتے تھے کہ شاعری کے علاوہ بھی کوئی ایسی چیز ہو سکتی

ہے، جس کی طرف لوگ اس طرح کھنچتے چلے آرہے ہیں اُنھوں نے خیال کیا کہ ہو نہ ہو یا تو یہ شخص شاعر ہے یا کاہن یا جادوگر۔ اس لیے کہ یہ کرشمہ صرف شاعری کا ہو سکتا ہے یا کہانت یا جادوگری کا کہ لوگ اپنے اعزا واقارب، یہاں تک کہ ماں باپ کو چھوڑ کر اور ان کی عداوتیں مول لے کر محمّد (صلّی اللّٰہ علیہ وسلّم) کے قریب آتے جا رہے ہیں۔ قرآنِ حکیم نے اسی سوچ اور اسی زاویۂ نظر کی تردید کی ہے اور بتایا ہے کہ محمّد مصطفٰی صلّی اللّٰہ علیہ وسلّم شاعر نہیں ہیں، کیا تم دیکھتے نہیں کہ جو لوگ نرے شاعر ہیں، ان میں کس قسم کے لوگ موجود ہیں؟ نیک و صالح بھی اور بد طینت و بد اطوار بھی۔ جب کہ محمد مصطفٰی صلی اللہ علیہ وسلم جو کلام تمھیں سناتے ہیں یہ سراسر خیر و فلاح کا ضامن ہے اور اس جیسی ایک آیت بھی کہنا کسی انسان کے بس کی بات نہیں ہے۔ یہ کلام محمّد صلّی اللّٰہ علیہ وسلّم کا اپنا کلام نہیں ہے، بل کہ ان کے اللہ کی طرف سے ان پر وحی ہوتا ہے۔ اتنی سی بات کو مذمّت یا ممانعت قرار دے دینا ایک ذمے داری کی بات ہے۔

اسلم جے راج پوری نے اصنافِ شاعری پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوے، کلامِ جامؔی سے مثالیں دی ہیں اور عملی تنقید کو برتا ہے۔ اس ضمن میں ایک جگہ یہ بھی لکھا ہے:

> ''مولانا (جامؔی) کی غزلوں میں خیالات اور مضامین وہی ہیں، جو سعدؔی اور حافؔظ کی غزلوں میں ہیں لیکن طرزِ بیان وہ نہیں ہے''۔ (۱۴)

گویا اسلم جے راج پوری بتانا چاہتے ہیں کہ جامؔی، سعدؔی اور حافؔظ وغیرہ نے ایک ہی نوع کی شراب پیش کی ہے مگر ظرف سب نے اپنا اپنا پیش کیا ہے۔ میرا خیال ہے سعدؔی اس عموم میں نہیں آتے، ان کی شراب بھی اپنی ہے اور ساغر بھی ان کا اپنا ہے۔

داستانِ حضرت یوسفؑ و زلیخا کو فردوسؔی نے بھی نظم کیا ہے اور مولانا جامؔی نے بھی۔ اسلم نے دونوں کا موازنہ کیا ہے اور دونوں کے مختلف مواقع کے اشعار نقل کر کے بتایا ہے کہ جو سوز و کیف اور جو واقعیت جامؔی کی نظم میں ہے، وہ فردوسی کے ہاں نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی بتائی ہے کہ چوں کہ عمر کے تیس سال تو فردوسی نے شاہ نامہ کو نظم کرنے میں کھپا دیے۔ آخری وقت میں اس نرم و نازک موضوع پر ان سے کوئی قابلِ ذکر کارنامہ کیسے ممکن تھا۔ اس سلسلے میں یہ بات بڑی نفسیاتی کہی ہے کہ جس شخص نے ساری عمر میدانِ جنگ میں گزاری ہو، وہ بزمِ ناز کے راز و نیاز کے لیے موزوں نہیں۔ فردوسؔی کی زبان پر وہی رزمیہ الفاظ

واصطلاحات ہیں۔ یوں بھی اس نے تیس سال تو شاہ نامہ لکھنے میں صرف کیے ہیں، بڑھاپے میں یوسفؑ وزلیخا کی داستان لکھنے بیٹھا تو وہ رنگ اور حلاوت کہاں سے آسکے گی۔(۱۵) مولانا اسلم نے اپنی تنقید کا اختتام ان سطور پر کیا ہے:

"مولانا (جامی) زلیخا کو بچپن ہی سے خواب میں حضرت یوسفؑ کا عاشق بتاتے ہیں، غالباً اس اضافے سے ان کا مطلب یہ ہے کہ قصہ دل چسپی سے پڑھا جائے، کیونکہ چلنے والے اونٹ سے اڑنے والے اونٹ کا قصہ زیادہ دل چسپ ہوتا ہے"۔(۱۶)

اول الذکر کتاب "حیات حافظ" ۱۹۰۹ء کی تصنیف ہے اور ۱۹۳۷ء میں مطبع فیض عام علی گڑھ سے شائع ہوئی، جب کہ ثانی الذکر کتاب "حیات جامیؔ" ۱۹۱۱ء کی تصنیف ہے اور اسی سال جون ۱۹۱۱ء میں مطبع احمد علی گڑھ سے شائع ہوئی۔ اول الذکر سے مصنف کی غیر معمولی محنت، عرق ریزی، تنقیدی بصیرت اور وسعت مطالعہ کی غمازی ہوتی ہے، جب کہ ثانی الذکر کے مطالعے سے قاری کا یہ تاثر باقی نہیں رہتا۔

"حیات حافظ" اور "حیات جامیؔ" کے علاوہ کچھ مقالے اسلم جے راج پوری نے علامہ اقبالؔ اور بعض دوسرے شعرا کے حوالے سے بھی لکھے ہیں، جو بعد میں مولانا امداد صابری چوڑی والان دہلی کے زیر اہتمام "مقالات اسلم" کے نام سے ایک مجموعے کی شکل میں شائع ہوئے ہیں۔

"مقالات اسلم" میں ایک مضمون علامہ اقبال کی طویل نظم جاوید نامہ پر ہے، انہوں نے سب سے پہلے جاوید نامہ کا پس منظر بیان کیا ہے اور اس میں پائی جانے والی واقعاتی خوبیوں کی تحسین کرنے کے بعد اس کے فنی ولسانی محاسن پر بھی مجمل سی گفتگو کی ہے۔ اس سلسلے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"حقیقت یہ ہے کہ ان (اقبال) کی آورد میں بالکل آمد کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔"(۱۷)

اسلم جے راج پوری بنیادی طور پر مذہبی تنقید کے آدمی تھے اور ان کے بعض مذہبی معتقدات سے امت کو نہ صرف اختلاف ہے، بل کہ ان کی وجہ سے ایک قسم کی نفرت و بے زاری پائی جاتی ہے۔ اسلم کے اس فکری میلان کی ہلکی سی جھلک ان کی ادبی تنقیدوں میں بھی

ملتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ "ڈاکٹر اقبال کی تعلیمات اور ان کے مضامین سے عام طور پر تعلیم یافتہ طبقہ واقف ہے، وہی مضامین اور وہی تعلیمات نئے اسلوب اور نئے قالب میں اس کتاب (جاوید نامہ) میں بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ہر چند کہ ارواح قدیمہ و جدیدہ کی زبانوں سے مختلف عوالم میں یہ باتیں کی گئی ہیں لیکن سب کا اسلوب ایک اور انداز ایک ہے۔ کیوں کہ وہی آفتاب کی شعاعیں۔ یعنی قرآن کریم کی۔ ملاؤں کا قرآن نہیں بل کہ آسمانی قرآن۔" (۱۸) تو آخری جملے "ملاؤں کا قرآن نہیں، بل کہ آسمانی قرآن" سے ان کے اسی فکر و رجحان کی ترجمانی ہوتی ہے، جس کی طرف گزشتہ سطور میں اشارہ کیا گیا ہے۔ جاوید نامہ کے جائزے میں اسلم جے راج پوری نے کامل طور پر اس کی فنی، لسانی اور شعری خوبیوں کو اجاگر کرنے کے بہ جائے خالص مذہبی و تاریخی نقطہ نظر سے اس پر گفتگو کی ہے اور پوری نظم کو اپنے مخصوص مذہبی محور کے گرد گھمانے کی کوشش کی ہے۔ اسلم جے راج پوری کا نظریہ یہ تھا:

> "(حدیث) دینی تاریخ ہے، خود اس کو دین سمجھنا صحیح نہیں، اگر دین ہوتی تو رسول اللہ ﷺ قرآن کریم کی طرح اس کو بھی لکھوا کر امت کو دیے جاتے، دین کے لیے قرآن کافی ہے، جو کامل کتاب ہے اور جس میں دین مکمل کر دیا گیا ہے۔" (۱۹)

اور یہ کہ:

> "(۱) قرآن دین الٰہی کا کامل اور بے شائبہ مجموعہ ہے، جو ہر زمان و مکان میں انسانی بصیرت کی تنویر اور اس کی ہدایت کے لیے کافی ہے۔
> (۲) قرآن مفصل کتاب ہے، جو اپنی تشریح میں سوائے عربی زبان کے مطلقاً کسی روایت یا انسانی خیال کا محتاج نہیں ہے، اس کی ہر آیت، بل کہ ہر لفظ کی تفسیر خود اس میں (موجود) ہے اور اختلاف فہم کی صورت میں حقیقی مفہوم کے تعیّن اور فیصلے کی وہ پوری قدرت رکھتا ہے۔" (۲۰)

حالاں کہ اسلم جے راج پوری کے اس نظریے کی تردید خود قرآن میں موجود ہے:

وانزلنا الیك الذكر لتبین للناس مانزل الیهم ولعلهم یتفكرون

(النحل: ۴۴)

"اور اب یہ ذکر (قرآن) تم پر نازل کیا ہے تاکہ تم لوگوں کے سامنے اس

تعلیم کی تشریح و توضیح کرتے جاؤ جوان کے لیے اتاری گئی ہے۔"

منقولِ بالا آیت سے ہمیں واضح طور پر رہنمائی ملتی ہے کہ حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ پر قرآن اترا ہی اس لیے تھا کہ اس کی تشریح و توضیح فرما دیں اور بتانے کی ضرورت نہیں کہ آپ نے جو کچھ بھی کہا یا کیا، یا جس کام کی عملی، ملفوظی یا خاموش تائید فرمائی وہ سب کچھ حدیث ہے اور سچی بات تو یہ ہے کہ آپؐ سے یا آپ کی احادیث سے بے نیاز ہو کر قرآن کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ درج ذیل حدیث سے اس نقطہ نظر کی مزید صراحت ہوتی ہے:

عن معاذ بن جبلٍ ان رسول الله لما اراد ان يبعثه الى اليمن قال: كيف تقضى اذا عرض لك قضاء؟ قال، اقضى بكتاب الله ، قال: فان لم تجد فى كتاب الله؟ قال: فبسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، قال: فان لم تجد فى سنة رسول الله قال اجتهد رائى ولاآلو، قال: فضرب رسول الله صلى الله على وسلم صدره وقال: الحمد لله الذى وفق رسول الله صلى الله عليه وسلم لما يرضى به رسول الله. (۴۱)

"حضرت معاذ بن جبلؓ سے روایت ہے کہ رسول اللہ ﷺ نے جب انہیں یمن بھیجنے کا ارادہ کیا تو ان سے دریافت کیا کہ اگر تمہارے سامنے کوئی مسئلہ پیش کیا جائے تو اس کا فیصلہ کیسے کرو گے؟ حضرت معاذ بن جبل نے جواب دیا: کتاب اللہ میں حل تلاش کر کے اس کا فیصلہ کروں گا۔ آپ نے سوال کیا، اگر اس کا حل کتاب اللہ میں نہ مل سکا تو؟ جواب دیا، رسول اللہ کی سنت میں تلاش کروں گا۔ پھر آپؐ نے دریافت کیا: اگر سنت رسول میں بھی نہ ملا تو؟ آپ نے جواب دیا پھر اجتہاد کر کے اپنی عقل کے مطابق جواب دوں گا اور (حق تک پہنچنے میں) کوئی کسر باقی نہیں رکھوں گا۔ (حضرت معاذؓ) فرماتے ہیں کہ رسول اللہ ﷺ نے (یہ سن کر) ان کا سینہ تھپتھپایا اور فرمایا اللہ کا شکر ہے کہ اس نے رسول اللہ کے قاصد کو اس بات کی توفیق دی جس میں رسول اللہ ﷺ کی رضا شامل ہے۔"

اسلم جے راج پوری نے اپنے نقطہ نظر کی تائید میں اپنا ایک خواب بھی نقل کیا ہے جو کتاب کے کئی صفحات میں پھیلا ہوا ہے، اس میں بتایا ہے کہ ان کو یہ نقطۂ نظر خواب میں ملا ہے کہ قرآن کو سمجھنے کے لیے کسی انسانی کلام (خواہ وہ حدیث ہی کیوں نہ ہو) کی چنداں ضرورت نہیں۔ چناں نچہ جاوید نامہ کے مختلف اشعار نقل کر کے ان کی تشریح میں اپنے اسی

نقطہ نظر کو سمونے کی کوشش کی ہے۔

اسلم نے جاوید نامہ پر اپنی تنقیدی، بل کہ تشریحی گفتگو ختم کرتے ہوئے لکھا ہے:

"سنا کرتے تھے کہ فارسی زبان سیکھنے کے بعد صرف چار کتابیں اچھی پڑھنے کو ملتی ہیں، شاہ نامہ فردوسیؔ، مثنوی مولانا رومؔ، گلستان سعدیؔ اور دیوان حافظ۔ مگر اب جاوید نامہ کو بھی پانچویں کتاب سمجھنا چاہیے، جو کہ معنویت اور نافعیت کے لحاظ سے ان سب پر فوقیت رکھتی ہے، حقیقت میں یہ اس قابل ہے کہ اس زمانے میں مسلمانانِ عالم کے نصاب میں شامل کر لی جائے۔" (۲۲)

مقالات اسلم میں دوسرا مضمون علامہ اقبال کی کتاب "پیام مشرق" سے متعلق ہے۔ یہاں اس بات کا اظہار ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسلم جے راج پوری نے "جاوید نامہ" پر جو کچھ لکھا ہے اسے ان کے علمی و ادبی مقام و مرتبے کے شایان شان نہیں کہا جا سکتا، جب کہ "پیام مشرق" پر ان کی تنقید ہر اعتبار سے وقیع ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ "جاوید نامہ" کی تنقید ۱۹۳۲ء کی لکھی ہوئی ہے اور "پیام مشرق" کی ۱۹۲۴ء کی

اسلم آغاز تنقید میں لکھتے ہیں:

"یہ دیوان (پیام مشرق) جرمنی کے مشہور شاعر گوئٹے کے دیوان کے جواب میں لکھا گیا ہے۔ جرمن زبان سے ناواقف ہونے کی وجہ سے چوں کہ میں گوئٹے سے آشنا نہیں ہوں، اس لیے مقابلے کی جلوہ آرائی کا لطف نہیں اٹھا سکا، لیکن مشرقی شاعری کی تاریخ میں یہ پہلا واقعہ ہے کہ اس (اقبال) نے مغرب کو مخاطب کیا اور ایشیا کے سینے کی برقی حرارت یورپ کے برفستان میں پہنچانے کی کوشش کی۔" (۲۳)

"پیام مشرق" پر تنقید کرتے وقت تاثراتی اور تشریحی دونوں تنقیدوں کو برتا گیا ہے۔ البتہ تاثراتی تنقید کا وزن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ تنقید نگار نے "پیام مشرق" میں پیش کی جانے والی زبان کو صائبؔ اور نظیریؔ کی زبان کا ہم پلا قرار دیا ہے۔ انہوں نے بعض ناقدین کے اس نقطہ نظر کی تردید کی ہے کہ: "شاعری وہی اچھی ہوتی ہے جو زمانہ جاہلیت میں ہوتی ہے۔" وہ کہتے ہیں:

"بے شک جاہلی شاعر کی زبان میں سادگی اور طرز ادا میں بے ساختگی ہوتی

ہے، لیکن شعر کی خوبی انہیں چیزوں تک محدود نہیں ہے، بل کہ ان کے سوا اس میں معنوی خوبیاں بھی ہوتی ہیں، جو زیادہ قدر کے قابل ہیں اور یہ بلا علم کے پیدا نہیں ہو سکتیں۔ خواجہ حافظ کہتے ہیں:

با فہم و عقل و دانش، دادِ سخن تواں داد

چوں جمع شد معانی، گوے بیاں تواں زد

"ذوقِ صحیح جذبات عالیہ کی ان لطیف تحریکات پر وجد کرتا ہے، جن سے دل کے تار بجتے ہیں۔" (۲۴)

اسلم نے اچھی اور معیاری شاعری کی تعریف و توضیح کرنے کے بعد لکھا ہے:

"یہی سبب ہے کہ ڈاکٹر اقبال کی شاعری اہل فہم کی دماغی راحت اور روحانی لذت کے لیے ایک میوہ پرمایہ ہو گئی ہے۔ کیوں کہ وہ علوم دینی و دنیوی اور مشرقی و مغربی کے مجمع البحرین ہیں۔" (۲۵)

اقبال کے متعلق اسلم کا درج ذیل اقتباس تاثراتی تنقید کا شاہ کار کہا جا سکتا ہے:

" (اقبال) ذوق صحیح، دل دردمند اور طلاقتِ لسان رکھتے ہیں، ان کی چشم بصیرت انسانی خیالات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچی ہوئی ہے اور ان کے دیدہ تخیل کے سامنے سے زمین سے آسمان تک کے پردے اٹھے ہوئے ہیں، وہ عرش کے پایوں میں جھولتے ہیں، مرغان ادبی اجنحہ کے ساتھ اڑتے ہیں، ساکنان حرم قدس سے ملتے ہیں، بزم انجم و کواکب کے رموز سنتے ہیں، شبنم اور آفتاب کے باہمی راز، گل و بلبل کے راز و نیاز اور شمع و پروانہ کے سوز و ساز سے آشنا ہیں۔ پہاڑوں کی چٹانوں میں برف کی موجیں، سمندروں کی موجوں میں زندگی کی لہریں، قطرہ اشک میں سوزش دل کا تب و تاب اور دانہ گوہر میں حیات معنوی کی آب دیکھتے ہیں۔ غرض عالمستان معنی ہے جس کے چپے چپے اور گوشے گوشے سے جواہر پارے چنتے ہیں اور جذبات ملیہ و دینیہ کا پیکر ستان تیار کرتے ہیں، ان کی نگاہ اس قدر تیز ہے کہ ایک ہی چیز پر نہیں رکتی بل کہ نتائج سے اسباب اور اسباب سے متعلقات پر، بلندی سے پستی تک اور خشکی سے تری تک ایک ساتھ دوڑ جاتی ہے۔" (۲۶)

اسلم جے راج پوری کی راے میں اقبال حسن و عشق کے شاعر نہیں ہیں، بل کہ ان

کے دل کو اللہ تعالی نے حیات ملیہ کے اسرار سے بھر دیا ہے۔ (۲۷) اور یہ بھی کہ ان کی شاعری کا اصل سرچشمہ قرآن عظیم ہے، اسی کے رموز کو لے کر وہ اس ساز پر نغمہ سرائی کرتے ہیں۔ (۲۸) اقبال کے بارے میں ان کی یہ بھی رائے ہے کہ ان (اقبال) کا آب و گل، حریت اور خمیر جمہوریت کا ہے (۲۹) اسلم کے خیال میں اقبال کی تمام تر شاعری آورد کی شاعری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس کی بلندی معیار کے بھی قائل ہیں۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

"ڈاکٹر (اقبال) صاحب کا کلام اگرچہ تمام تر آورد ہے، لیکن اس میں انتہائی لطافت اور انتہائی ایجاز ہے۔ یعنی فصاحتِ لفظی اور بلاغتِ معنوی دونوں کی پوری پوری رعایت ملحوظ ہے۔ جو مضمون ہے، وہ نہایت صاف، برجستہ اور نکتہ سنجی اور ندرت خیال کا پسندیدہ ترین نمونہ ہے، اندازِ بیان اور طرز ادا انوکھا اور دلکش ہے۔ ان کی توجہ خیالات کی رفعت اور معانی کی بلندی کی طرف زیادہ رہتی ہے۔ صنائع و بدائع اور تشبیہات و استعارات کے پیچھے وہ نہیں پڑتے۔" (۳۰)

اسلم جے راج پوری کے خیال میں اقبال کی شاعری، ان کی اپنی شاعری ہے اور اس کو کسی کی تقلید یا پیروی سے تشبیہ دینا درست نہیں۔ (۳۱)

"مقالات اسلم" میں ایک مضمون اقبال کی مثنوی "اسرار خودی" سے متعلق ہے لیکن اس کا تعلق تنقید کے کسی دبستاں سے نہیں، بل کہ خالص نظریاتی اور مذہبی نقطہ نظر سے اسے سپرد قلم کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں اسلم نے اس قضیے کو نمٹانے کی کوشش کی ہے، جو "اسرار خودی" کے منظر عام پر آنے کے بعد ارباب تصوف، خواجہ حافظ کے پرستاروں اور اقبال کے درمیان وجود میں آگیا تھا۔ لوگوں کا کہنا تھا کہ اس میں اقبال نے حکیم افلاطون یونانی اور خواجہ حافظ شیرازی کو "گروہ" سے تعبیر کیا ہے۔ مثال میں یہ اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

راہب اول فلاطونِ حکیم   از گروہ گوس فندانِ قدیم
ہوشیار از حافظ صہبا گسار   جامش از زہر اجل سرمایہ دار (۳۲)

اسلم صاحب نے پورا مقالہ اسی قضیے کو نمٹانے میں صرف کر دیا ہے، اقبال کی شاعری اور ان کے فن سے کہیں بحث نہیں کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جن پیرزادہ

صاحب نے اقبال پر "حافظ دشمنی" کی پھبتی کسی تھی، انہوں نے یہ مسئلہ چھیڑ کر اسلم جے راج پوری کو اپنے افکار کے پھیلانے کا موقع فراہم کر دیا۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اسلم صاحب نے اس دفاعی مقالے میں زیادہ تر اپنے اس نظریے کی ترجمانی کی ہے، جس کے لیے وہ عام مذہبی حلقے میں مشہور تھے۔ اس مقالے میں کہیں کہیں زبان و بیان کے سلسلے کی ناپختگی کے نمونے اس لیے ملتے ہیں کہ یہ ان کا ۱۹۱۹ء کا مقالہ ہے، اس وقت تک ان کے اندر علم و فن کی وہ پختگی نہیں آسکی تھی، جو کسی اہم موضوع پر قلم اٹھانے کے لیے ہونی چاہیے۔

اسلم جے راج پوری کا ایک تنقیدی مقالہ شیخ نظامی کی مثنوی "مخزن الاسرار" پر بھی ہے۔ اس کو انہوں نے ۱۹۳۱ء میں تحریر کیا تھا۔ اس میں انہوں نے "مخزن الاسرار" کے فنی پہلوؤں کو بڑی توجہ سے اجاگر کیا ہے۔ مخزن الاسرار، اسلم کی تحقیق کے مطابق ۸۲ھ میں لکھی گئی تھی، جب کہ نظامی کی عمر ۴۲ سال کی تھی اور یہ انہوں نے فخر الدین بہرام شاہ رومی والی ارزنجان کی فرمائش پر لکھی تھی۔ (۳۳)

شیخ نظامی گنجوی کی پانچ مثنویاں مشہور ہیں:

(۱) شیریں و خسرو (۲) لیلیٰ و مجنوں (۳) ہفت پیکر (۴) سکندر نامہ (۵) مخزن الاسرار

انہیں ادب کی اصطلاح میں پنج گنج کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ اسلم کہتے ہیں:

> "شیخ نظامی کے بعد سے اب تک بالعموم مثنوی گویوں امیر خسرو، جامی، ہاتفی اور فیضی وغیرہ نے اس "پنج گنج" کو سامنے رکھ کر چربہ کشی کی کوشش کی ہے۔" (۳۴)

اپنے اس مقالے میں اسلم جے راج پوری نے مخزن الاسرار کا پس منظر اور وجہ تخلیق بیان کرنے کے بعد لفظ مثنوی کی لغوی تحقیق کی ہے اور مثنوی کی حقیقی تعریف اور تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> "فارسی زبان کا پہلا مشہور شاعر حافظ ابوالحسن رودکی ہے، اس کے عہد سے جہاں قصیدہ اور غزل گوئی شروع ہوئی، وہاں مثنوی کا بھی آغاز ہوا، اس نے امیر نصر بن احمد سامانی کے حکم سے ۳۲۰ھ میں کلیلہ و دمنہ کا قصہ عربی سے لے کر فارسی میں منظوم کیا اور چالیس ہزار درہم انعام پایا۔" (۳۵)

بات کو مدلل کرنے کے لیے یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

چہل هزار درم رودکی زمہر خویش
عطا گرفت به نظم کلیله و دمنه

اسلم جے راج پوری نے اس کے بعد یہ بھی کیا ہے کہ رودکی سے نظامی کے زمانے تک لکھی جانے والی مثنویوں کی فہرست بھی پیش کی ہے اور بتایا ہے کہ ان مثنویوں کا عام انداز یہ تھا کہ قصہ یا واقعہ منظوم کر دیا جاتا تھا، مگر کلام کی فصاحت، شوکت، بندش و ترکیب کی چستی شاعرانہ لطافت و نزاکت پیدا کرنے کا خیال کم کیا جاتا تھا۔ جب نظامی کا زمانہ آیا تو ان کی دور بیں نگاہ نے ان نقائص کو تاڑ لیا، انہوں نے شاعری کی تمام اصناف سے منہ موڑ کر زیادہ تر اس شعبہ مثنوی کی طرف اپنی توجہ مبذول فرمائی اور اس میں بہت سی اصلاحیں کیں۔ (۳۶) پھر ان مثنویوں کی بھی فہرست پیش کی ہے جو مخزن الاسرار کے جواب میں لکھی گئی تھیں۔ اس کے بعد ان فارسی ناقدین و محققین کی رایوں کو بھی اختصاراً نقل کیا ہے، جو "مخزن الاسرار" کے حق میں جاتی ہیں اور جن سے مخزن الاسرار کا ادبی و شعری مقام و مرتبہ متعین ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اسلم کا یہ مقالہ خالص تاریخی و تہذیبی تنقید سے تعلق رکھتا ہے اور یہ ایک اہم مقالہ ہے۔

نورالرحمٰن

جامعہ کی ادبی و انتقادی تاریخ نامکمل رہے گی، اگر اس میں نورالرحمٰن (۱۸۹۴ء۔ ۱۹۷۳ء) کے نام اور کام کا ذکر نہ کیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ نورالرحمٰن اپنی ادبی اور تنقیدی خدمات کی وجہ سے جامعہ ملیہ اسلامیہ کی تاریخ میں ایک روشن حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ نورالرحمٰن کی غیر معمولی اہمیت ہی کی بات ہے کہ جنوری ۱۹۲۳ء میں جب علی گڑھ سے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ماہانہ ترجمان کی حیثیت سے، "رسالہ جامعہ" کا اجرا ہوا تو اس کی ادارت کے لیے اس وقت کے معتبر و مستند صاحبانِ علم و دانش کی موجودگی کے باوجود اربابِ جامعہ کی نگاہ انتخاب نورالرحمٰن پر پڑی۔ نورالرحمٰن ماہ نامہ جامعہ کے مدیر علی گڑھ میں بھی رہے اور جب ۱۹۲۵ء میں جامعہ کا دفتر علی گڑھ سے دلی منتقل ہوا تو یہاں بھی کئی برس تک اس کی ادارت انھی کے سپرد رہی۔ آپ جانتے ہیں کہ جامعہ کا اجرا ایک عظیم دانش گاہ کے آرگن کے طور پر عمل میں آیا تھا اور اسی حیثیت سے یہ آج بھی جاری ہے۔ اس میں ہمیشہ سے مختلف النوع اور وقیع مضامین اور مقالے شائع ہوتے رہے ہیں، ان سب مضامین اور مقالوں کی حسب مراتب ترتیب، ان کا مناسب انتخاب، ان میں حسب ضرورت حذف و اضافہ اور ترمیم و تنسیخ اور ان سب کے ساتھ ساتھ بعض نگارشوں پر بہ قدر ضرورت ادارتی نوٹس اور اداریہ نگاری، یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ ان کے لیے ہر کس و ناکس پر اعتماد نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس زمانے میں جب کہ جامعہ میں پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر سید عابد حسین اور مولانا اسلم جے راج پوری جیسے رجال علم و قلم موجود تھے، کسی شخص کو ادارت کی ذمہ داری تفویض کرنا، شخص مذکور کی غیر معمولی اہمیت، اہلیت اور استعداد کی غمازی کرتا ہے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تنقیدی کارناموں کے نقطہ نظر سے جب ہم نگاہ ڈالتے ہیں تو

نورالحسن کے درج ذیل شاہ کار سامنے آتے ہیں:

- انتخاب کلام میر
- انتخاب کلام اکبرالہ آبادی
- ترتیب دیوان جوہر
- اور ماہ نامہ جامعہ کے فائلوں میں موجود متعدد تنقیدی مضامین

"انتخابِ کلام میر" حضرت میر تقی میرؔ کے مختلف دواوین سے ۱۳۶ صفحات کا انتخاب ہے۔ اسے میر کے ذخیرہ کلام کا نچوڑ کہا جا سکتا ہے۔ یہ کتاب کل ۱۴۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ باقی پر فہرست کتب شائع کی گئی ہے۔ انتخاب کلام میرؔ پر سال اشاعت کا اندراج کہیں نہیں ہے۔ اس لیے قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں بتایا جا سکتا کہ نورالحسن کی یہ کتاب کب اور کس سن میں شائع ہوئی؟ لیکن چوں کہ جناب عبدالغفار مدھولی نے اپنی کتاب جامعہ کی کہانی میں اسے ۱۹۴۷ء تک کی کتابوں میں شامل کیا ہے، اس لیے یہ بات بہ ہر حال کہی جا سکتی ہے کہ یہ آزادی سے پہلے کی کتاب ہے۔ یوں بھی جامعہ سے نورالحسن کا تعلق آزادی سے پہلے ہی تک تھا۔

انتخابِ کلام میرؔ میں مرتب نے سب سے پہلے میر تقی میرؔ کی پیدائش اور مقام پیدائش کا تذکرہ کیا ہے۔ ان کی تحقیق کے مطابق میر تقی میر ۱۱۲۵ھ میں اکبر آباد (آگرہ) میں پیدا ہوئے۔ مرتب نے میر کی زندگی کے مختلف واقعات اور حکایتیں بیان کی ہیں۔ امرا اور نوابین کے مقابلے میں ان کی شان استغنا کے واقعات، جو اکثر کتابوں میں موجود ہیں، ان میں سے کچھ کا تذکرہ نورالحسن نے بھی کیا ہے۔ ۱۲۲۵ھ میں میرؔ کی وفات کا ذکر کرتے ہوئے مرتب نے سوانح کا باب صفحہ ۸ پر ختم کر دیا ہے۔ صفحہ ۹ سے ان کا مقدمہ شروع ہوتا ہے، جو اس ۱۴۴ صفحات کی کتاب کے صفحہ ۳۷ تک پھیلا ہوا ہے۔

نورالحسن اردو شاعری کو فارسی شاعری کا لفظی ترجمہ قرار دیتے ہیں۔ (۳۷) اس کی وجہ نورالحسن ہی کی زبانی سنیں:

> "اردو شاعری جس زمانے میں پیدا ہوئی، ایران میں شعرائے متوسطین کا دور تھا، اس دور کے ایرانی شاعر اور ان کی ایرانی شاعری ہندستان میں نووارد تھی، ہندستانی شاعر اپنی فارسی شاعری میں اس کا اتباع کرتے تھے اور وہی انداز،

خیالات اور مضامین اردو کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوئے تھے۔ اسی کا اثر تھا کہ اردو شاعری کا آغاز اسی رنگ سے ہوا اور یہی رنگ دیر تک چمکتا رہا، اتنا ضرور تھا کہ اردو شاعری کا بچپن تھا اور فارسی شاعری کا شباب تھا۔" (۳۸)

نور الرحمٰن ولی دکنی کو اردو شاعری کا بانی قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ولی دکنی کے اردو شاعری کی بنیاد رکھتے ہی عالی شان عمارت کھڑی ہو گئی۔ ان کے خیال میں جتنی جلد ترقی اردو شاعری نے کی ہے، اتنی جلد ترقی دنیا کی کسی دوسری زبان کی شاعری نے نہیں کی۔ وہ کہتے ہیں:

"فارسی شاعری کی ابتدا چوتھی صدی ہجری سے قبل ہوئی اور اردو شاعری کی گیارہویں صدی ہجری میں۔ اس حساب سے آج فارسی شاعری کو تقریباً ایک ہزار سال ہوئے اور اردو شاعری کو تین سو، اگر دونوں شاعریاں کمال کو پہنچ چکی ہیں جیسا کہ میری رائے ہے کہ کمال نوعی دونوں کو حاصل ہو گیا ہے، تو یہ کمال فارسی نے دس یا نو صدیوں میں حاصل کیا اور اردو نے تین صدیوں میں۔" (۳۹)

نور الرحمٰن نے اردو شاعری پر اس اظہار خیال کے بعد شعرا کے پانچ طبقات قائم کیے ہیں اور ان کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔

طبقہ اول ولی دکنی سے مرزا مظہر جانِ جاناں تک کی شاعری کا ہے، طبقہ دوم مرزا محمد رفیع سودا سے انشاء اللہ خاں انشا تک، طبقہ سوم خواجہ حیدر علی آتش سے مرزا اسد اللہ خاں غالب تک کی شاعری سے وابستہ ہے۔ طبقہ چہارم میں مرزا انیس سے داغ دہلوی تک کے شعرا کو شامل کیا ہے اور طبقہ پنجم کے شعرا میں ریاض خیر آبادی سے حسرت موہانی تک کے شعرا شامل ہیں۔

طبقہ اول کے بارے میں نور الرحمٰن کا خیال ہے کہ ولی، آبرو، آرزو اور مظہر وغیرہ لاریب اردو شاعری کی عظیم ہستیاں ہیں۔ یہ اس عمارت کے بنیادی پتھر ہیں۔ تاریخ میں ان کا نام ہمیشہ عزت و احترام سے لیا جائے گا لیکن انہیں اس تاریخی اہمیت یا شرف اولیت کے سوا کچھ حاصل نہیں۔ ان کے نام اور کلام سے اردو شاعری کی تاریخ تو مرتب ہو سکتی ہے لیکن ان کی

شاعری کی وساطت سے نئی نسل کو کچھ نہیں دیا جا سکتا۔ دوسرے طبقے کے شعرا جن میں، سودا، درد، میر، سوز، میر حسن اور انشا آتے ہیں، اس کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ یہ تمام شعرا بوستان سخن کے باغباں ہیں۔ ان کے لگائے ہوئے پودوں اور کھلائے ہوئے پھولوں کی خوش بوئیں اب بھی فضا کو مہکا رہی ہیں۔ تیسرے دور کے شعرا نے نورالرحمٰن کے نزدیک شاعری کو عظیم رفعت عطا کی ہے۔ آئینۂ سخن کو ان سے جلا ملی ہے۔ ان میں سے آتش نے زبان کو نکھارنے، بنانے اور سنوارنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے، ذوق نے شاعری کو لطف زبان اور خزانہ محاورات عطا کیا ہے۔ مومن و غالب نے اپنی رفعت تخیل سے مضامین کا پایہ اتنا بلند کر دیا کہ اس بلندی تک نظر اٹھانے سے فکر کے سر سے ٹوپی گر پڑتی ہے۔

طبقہ چہارم کے شعرا میں میر اسیر، دبیر، انیس، محسن، امین، جلال اور داغ کو شامل کرتے ہوئے انہیں اردو کے خط و خال کو بنانے اور سنوارنے کا سہرا عطا کیا ہے۔ پانچویں طبقے کے شعرا میں انہوں نے ریاض، جلیل اور حسرت موہانی وغیرہ کو لیا ہے اور ان کے بارے میں ان کی رائے یہ ہے کہ چوں کہ زبان کو بنانے، سنوارنے اور شگفتہ بنانے کا کام ہو چکا تھا، اس وجہ سے غزل کے ذریعے دنیائے شاعری میں انقلاب پیدا کیا گیا، جس کا سہرا ان کے نزدیک حسرت موہانی کے سر بندھتا ہے اور اب ایسا رنگ پیدا کر دیا گیا کہ شعرا کسی نہ کسی درجے میں انہی کی پیروی کرنے لگے ہیں۔

نورالرحمٰن نے محمد حسین آزاد کے اس جملے پر سخت گرفت کی ہے:

> ”میر صاحب نے جن ایک ہزار کے حال لکھنے کا خیال ظاہر کیا ہے، ان ہزار میں ایک بے چارہ بھی طعنوں اور ملامتوں سے نہیں بچا۔“ (۴۰)

نورالرحمٰن نے میر کے کلام سے ضرب الامثال، محاکات اور تشبیہات و استعارات کے بڑے دل آویز نمونے پیش کیے ہیں اور حسرت و یاس چوں کہ میر کا حصہ ہیں اس لیے اس سلسلے میں بس وہ اشارے کر کے گزر گئے ہیں۔

نورالرحمٰن نے انتخاب میر پر اپنے مقدمے کا اختتام، میر کے درج ذیل اشعار پر کیا ہے:

مصائب اور تھے پر دل کا جانا　　عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے
تمنائے دل کے لیے جان دی　　سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میرؔ
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

دیکھ اس وضع سے خفا ہیں ہم سرمہ آلود مت رکھا کر چشم
فقیروں کا اللہ ہی اللہ ہے چلے ہم اگر تم کو اکراہ ہے

"انتخاب کلام اکبر الہ آبادی" بھی لسان العصر اکبر الہ آبادی کے کلیات کا عطر ہے۔ اس میں مرتب نے آغاز میں اکبر کی پیدائش اور جاے پیدائش کا تذکرہ کیا ہے، پھر ان کی طنزیہ شاعری پر ناقدانہ گفتگو کی ہے۔

"دیوان جوہرؔ" رئیس الاحرار مولانا محمد علی جوہرؔ کے کلام کا مختصر سا مجموعہ ہے، جس کی ترتیب و تقدیم کا فریضہ نورالرحمٰن نے انجام دیا ہے۔

"دیوان جوہر" میں ۳۲ صفحات تک مرتب دیوان نورالرحمٰن کے قلم سے پیش لفظ ہے، جس میں انہوں نے مختلف زاویوں سے کلام جوہر کا تجزیہ کیا ہے اور اس وقت کے تناظر میں جوہرؔ کی شاعری کا مقام و مرتبہ متعین کیا ہے۔

نورالرحمٰن شعر کے لیے دیوانگی کو لازمی قرار دیتے ہیں اور دیوانگی کے لیے جذبات کی فراوانی کو ناگزیر تصور کرتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ احساس کی شدت حد اعتدال سے آگے نکل جائے۔ کہتے ہیں:

> "مبالغہ اور غلو شعر کے لیے عیب نہیں اور اگر وہ حقیقت پر مبنی ہو یعنی شدت احساس اور فراوانی جذبات کے مطابق ہو تو شعر کا کمال اور اس کا حسن ہے۔" (۴۱)

نورالرحمٰن، جوہرؔ کی شاعری کو ہندستان کی محکومی اور انگریزوں کے تسلط کے اثر کا محور قرار دیتے ہیں (۴۲) اور اپنے اس دعوے کی دلیل میں جوہرؔ کے یہ اشعار پیش کرتے ہیں:

مجھ سے یہ دیکھی نہیں جاتی تباہی کیا کروں؟
کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا الٰہی کیا کروں؟

فیض سے تیرے ہی اے قید فرنگ
بال و پر نکلے قفس کے در کھلے

نورالرحمٰن کا ایک تنقیدی مقالہ مشہور مثنوی گو میر حسن دہلوی کی شاعری اور فن

سے متعلق بھی ہے۔ یہ مقالہ کتابی شکل میں نہیں شائع ہو سکا۔ محض جامعہ کے فائل کی زینت بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں مرحوم نے میر حسن کی مثنوی سحر البیان کے مختلف اجزا اور کرداروں کو ممیز کر کے اس صنف کے دوسرے شاعروں کے مقابلے میں میر حسن دہلوی کے قد کو بلند ثابت کیا ہے۔ اس مقالے میں نور الرحمٰن نے تاثراتی تنقید کو بھی برتا ہے اور عملی تنقید کو بھی۔ اس مقالے سے میر حسن کی غزل گوئی اور دوسری اصناف میں ان کی قدرتِ بیان کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔ مقالے کے آخر میں میر حسن کے غزلیہ اشعار کا طویل انتخاب بھی دیا ہے۔ (۴۳)

سعید انصاری

سعید انصاری (۱۹۰۴ء۔ ۱۹۸۴ء) ضلع اعظم گڑھ کے رہنے والے تھے، یہ جامعہ کے طالب علم بھی رہے ہیں اور استاذ بھی۔ سعید انصاری بنیادی طور پر تاریخ و سیرت کے آدمی تھے، ادب و تنقید پر بہت کم لکھا ہے، لیکن جو کچھ لکھا ہے، اسے نہ صرف یہ کہ جامعہ میں ہونے والی تنقید سے الگ نہیں کیا جا سکتا، بل کہ اس سے بیسویں صدی کے آغاز میں ابھرنے والے تنقیدی شعور کی نمایندگی ہوتی ہے۔

"مولانا شبلی نعمانی۔ اردو کے بہترین انشا پرداز" سعید انصاری کی ایک اہم تنقیدی کتاب ہے، جسے انہوں نے جامعہ کی طالب علمی کے زمانے میں تصنیف کیا تھا۔

"مولانا شبلی نعمانی۔۔ اردو کے بہترین انشاء پرداز" کے مطالعے سے مولانا شبلی کی نثر نگاری کے کئی اہم گوشے سامنے آتے ہیں اور شبلی کے ادبی مقام و مرتبے کی تعیین میں مدد ملتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ شبلی کے مقام و مرتبے کی تعیین میں مدد ملتی ہے، بل کہ اس کے ذریعہ اردو ادب کے دوسرے عناصر ثلاثہ مولانا محمد حسین آزاد، ڈپٹی نذیر احمد اور مولانا حالی کے اسلوب نثر اور طرز نگارش تک بھی کسی نہ کسی درجے میں رسائی ہوتی ہے۔

"مولانا شبلی نعمانی۔۔ ایک بہترین انشا پرداز" دراصل ماہ نامہ "الناظر" لکھنؤ کے ایک انعامی مقابلے کا بہترین اور اول آنے والا مقالہ ہے، جو اس کے اپریل و مئی ۱۹۲۵ء کے مشترکہ شمارے میں شائع ہوا تھا اور اس کی مقبولیت کے پیش نظر ادارہ "الناظر" نے اسے بعد میں مولانا عبدالماجد دریابادی کے دیباچے کا اضافہ کر کے کتابی شکل میں شائع کیا۔

سعید انصاری نے اپنی بات کا آغاز یہاں سے کیا ہے:

"جس طرح حیات انسانی مرکب ہے اربعہ عناصر سے یعنی آب، باد، آتش اور

خاک ہے، اسی طرح ہمارے اردو لٹریچر کی ترکیب اصلی بھی چار بڑے عناصر سے ہوئی ہے، یعنی آزاد، نذیر احمد، حالی اور شبلی۔ انہیں علی حدہ کرلو تو اردو ایک قالبِ بے جان اور ایک تہی مایہ زبان رہ جاتی ہے"۔ (۴۴)

سعید انصاری نے یہ مقالہ اپنے قول کے مطابق محض اس سوال کا جواب دینے کی غرض سے سپردِ قلم کیا ہے کہ مذکور بالا عناصر اربعہ میں کون سا عنصر "عنصرِ اعظم" ہے؟

انصاری نے اپنے تجزیے میں جو کچھ لکھا ہے اسے دو حیثیتوں میں تقسیم کیا ہے (۱) ادبی (۲) علمی۔۔۔ ادبی حیثیت کی تشریح انھوں نے یہ کی ہے کہ "سب سے بڑا انشاپرداز کون ہے؟"۔ اور علمی حیثیت کی تشریح میں لکھا ہے کہ "سب سے زیادہ اردو کی خدمت کس نے کی ہے؟" سعید نے دو حیثیتوں کے تناظر میں اردو انشاپردازی کے چار ادوار قائم کیے ہیں اور اردو ادب کے مذکور چاروں عناصر کو انھیں ادوار میں رکھ کر ان کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے ادبی مقام و مرتبے پر تنقیدی گفتگو کی ہے۔

دورِ اوّل کی کسوٹی پر مولانا محمد حسین آزاد کو پرکھا ہے، جنھیں "پروفیسر" کے خطاب سے بھی نوازا ہے۔ سعید انصاری کے خیال میں مولانا آزاد اپنے عہد کے حالات اور زبان سے بہت زیاد اثر قبول کرتے ہیں۔ ان کے اندر خود کچھ دینے کی صلاحیت نہیں ہے، ان کے ہاں فارسی و عربی کے ساتھ ہندی اور بھاشا کی بھی آمیزش ملتی ہے اور بڑے بھونڈے اور نامانوس انداز میں ملتی ہے۔ ان کی ہر بات تشبیہ و استعارے میں ہوتی ہے، کہیں کہیں تو تشبیہ بغیر مشبّہ کے اور مستعار استعاروں کے ساتھ بات آجاتی ہے، جو قاری کے لیے سخت الجھن کا سبب ہو جاتی ہے۔ ان کی ناکامی کی سب سے بڑی دلیل سعید انصاری نے یہ لکھی ہے کہ ان (مولانا محمد حسین آزاد) کی وفات کو اس وقت (۱۹۲۵ء) تک چودہ سال بھی نہیں گزرے تھے، لیکن ان کی زبان اجنبی اور نامانوس ہو گئی تھی۔ متروک اور مبتذل الفاظ کا استعمال ان کی شناخت قرار پاچکی تھی اور آسان، رواں، شستہ، شگفتہ اور روزمرہ زبان کے استعمال پر ان کو قدرت حاصل نہیں تھی۔ (۴۵)

دوسرے دور کو ڈپٹی نذیر احمد سے شروع کیا ہے، جنھوں نے خالص اردو لکھنے کی تحریک چلائی۔ ڈپٹی نذیر احمد کے بارے میں سعید انصاری کا خیال ہے کہ چوں کہ ان کا بچپنا دلی میں گزرا، اس لیے انھیں ٹکسالی زبان لکھنے اور بولنے کا اچھا موقع میسر آیا۔ لیکن چوں کہ ہر

زبان کا ایک ماحول ہوتا ہے اور اس کی ایک مخصوص فضا ہوتی ہے اور اس ماحول اور فضا کی رعایت وہی کر سکتا ہے، جو اس میں پیدا ہوا ہو اور اسی میں پرورش پائے ہوئے ہو، ڈپٹی صاحب اپنی تمام تر خداداد صلاحیتوں کے باوجود دہلوی زبان کے اس مخصوص ماحول اور فضا کا خیال نہ رکھ سکے۔ انھوں نے دلی کے مخصوص محلوں اور کوچوں میں بولی جانے والی زبان اور محاوروں کا استعمال شروع کر دیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کی یہ روش نہ ان کے ادبِ لطیف کے لیے راس آئی اور نہ ان کا تحریر کردہ مذہبی لٹریچر ہی اس کا متحمل ہو سکا۔ بعض قرآنی آیات کے ترجموں میں ایسے رکیک اور مبتذل الفاظ استعمال کیے کہ ان کو سن کر ہی رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ان سب کے ساتھ ساتھ عربی کے الفاظ بھی جا و بے جا بہ کثرت استعمال کیے جانے لگے۔ ان سب باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ روز بہ روز ان کی مقبولیت کم سے کم تر ہوتی گئی اور بعض طبقوں کی طرف سے ان کی شدید اور مبالغہ آمیز مخالفت شروع ہو گئی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں انھیں وہ مقام نہیں مل سکتا تھا، جس کے واقعی وہ مستحق تھے۔

تیسرے دور کے حوالے سے مولانا خواجہ الطاف حسین حالؔی کی انشا پردازی کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ سعید انصاری نے مولانا حالؔی کی اصلاحی، تعمیری اور تنقیدی خدمات کو قدر کی نگاہ سے دیکھا ہے لیکن ان کے سلسلے میں اپنا یہ نقطہ نظر بھی ظاہر کیا ہے کہ چوں کہ مولانا حالؔی کے پیش نظر ایک طرف (پروفیسر) آزاؔد کی وہ زبان تھی جو تشبیہوں اور استعاروں سے لبریز، بل کہ بوجھل تھی تو دوسری طرف ڈپٹی نذیر احمد کی دلی کی وہ ٹکسالی زبان تھی، جو عربی و فارسی کے اثرات کے ساتھ دلی کے مقامی الفاظ و محاورات سے مملو تھی۔ مولانا حالی نے ان دونوں عناصر ادب کی ترکیب باہمی سے ایک نئی زبان پیدا کرنے کی کوشش کی، جو طرز تحریر کو پسند کرنے والوں میں خاصی مقبول ہوئی۔ لیکن چوں کہ حالؔی نے دونوں طرز تحریر کی روح لینے کے بہ جائے صرف ان کی ظاہری خصوصیات کو لیا ہے اور اسی میں ان کی تقلید کی ہے، اس وجہ سے ان کی زبان پھیکی، بے مزہ اور بے رنگ ہو گئی۔ اپنے اس دعوے کی کوئی دلیل پیش کیے بغیر سعید انصاری نے اپنی ترتیب کے مطابق اردو ادب کے ارتقا کے چوتھے دور پر گفتگو کی ہے۔ اس دور کو اردو ادب کے چوتھے اور آخری عنصر علامہ شبلی نعمانی سے منسوب کرتے ہوئے سعید انصاری نے لکھا ہے:

"علامہ شبلی اس سلسلے کی آخری کڑی ہیں۔ انھوں نے آزاؔد کی شاعرانہ اردو،

نذیر احمد کی سوقیانہ اردو اور حالی کی پھیکی اردو دیکھی۔ خود ایک دور بیں نظر اور نقد پسند طبیعت رکھتے تھے۔ معاملے کی اصل تہہ کو پہنچے۔ انھوں نے سوچا کہ آزاد کی تشبیہات اور استعارات کی آورد اردو کی قوت برداشت سے باہر ہے، نذیر کا عامیانہ طرز بیان اور سوقیت زبان اردوے معلٰی کی شان سے پست تر ہے۔ حالی کی بے نمکی اور پھیکا پن انشا پردازی کے حق میں سم قاتل ہے۔ زمانے کا بھی رنگ دیکھا کہ اب نہ وہ پہلی سی اسلامی حکومت ہے کہ فارسی و عربی کا اثر باقی رہ سکے اور نہ ہندستان کا ہر شہر دہلی و لکھنؤ ہے، جہاں کی ٹکسالی زبان تمام ہندستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہو اور نہ انگریزی راج کے ساتھ انگریزی کا یہ اثر دیرپا ہے کہ انگریزی زبان کا ہر لفظ اور فقرہ قابل قبول ہو سکے۔ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ ''برادران وطن'' ناگری رسم خط کے ساتھ ہندی کی ترویج میں کوشاں ہیں۔ ان تمام زمانی و مکانی دشواریوں کا لحاظ کر کے، علامہ شبلی نے وہ طرز ادا اور زبان اختیار کی، جس میں بہ یک وقت آزاد کی شوخی تحریر، نذیر احمد کی روزمرہ اور حالی کی سادگیِ ادا بھی موجود ہے۔ مگر ہر ایک اعتدال کے ساتھ۔ نہ اس قدر تشبیہات اور استعارات کی بھرمار کہ زبان صرف شاعری کے کام کی ہو جائے، نہ اس قدر سوقیت اور عامیانہ پن کہ سنجیدہ اور علمی مذہبی مضامین کو اس کا جامہ پہننے سے عار آئے اور نہ ایسی پھیکی اور بے مزہ کہ سامع پر کوئی اثر یا جذبہ پیدا نہ ہو۔'' (۴۶)

اپنی بات کی تائید کے لیے سعید انصاری نے مہدی افادی کے نام لکھے ہوئے علامہ شبلی نعمانی کے ایک خط کا یہ حصہ بھی نقل کیا ہے:

''غالب زندہ ہوتے تو شبلی کو اپنی اردوے خاصہ'' کی داد ملتی، جس نے ایک نو خیز بازاری یعنی کل کی چھوکری کو جس پر انگلیاں اٹھتی تھیں، آج اس لائق کر دیا کہ وہ اپنی بڑی بوڑھیوں اور ثقہ بہنوں یعنی دنیا کی علمی زبانوں سے آنکھیں ملا سکتی ہے۔ جوانیوں پر آئی ہوئی نچلی نہیں بیٹھ سکتی تھی، مدتوں شعرا سے گاڑھا اتحاد رہا۔ بہ اقتضاے سن بری طرح کھل کھیلی، ہاتھ پاؤں نکالے اور بہتیرے بنائے بگاڑے، کیوں کہ ایک زمانہ شیدائی تھا، لیکن باتوں ہی باتوں میں سب کو ٹالتی رہی، بعض جگہ بے آبروئی کے سامان ہو ہو کر رہ گئے اور

بال بال بچی، آخر آخر میں ملک کے من چلے یعنی ناول نویس تو یہاں تک ہاتھ دھو کر پیچھے پڑے کہ اس کی پردہ دری میں کچھ اٹھا نہیں رکھا تھا۔ کبھی کبھی دبی زبان سے یہ کہتے سنا، اری اٹھ جاؤں گی میں صحنک، لیکن دفعتہً اس کی حالت نے پلٹا کھایا، کثرت فواحش باعث سنجیدگی ہوگئی، اچھے دن آتے ہوں تو بگڑی بن جاتی ہے، اب وہ مقدس بیگماتی کنیزوں میں داخل ہے۔ لیکن سنا گیا ہے خوش اوصاف شبلی سے زیادہ مانوس ہے اور قریب قریب انھی کے تصرف میں رہتی ہے۔"

اس کے بعد اس سوال کا جواب دینے کے لیے کہ "سب سے بڑا انشا پرداز کون ہے"؟ انشا پردازی کی تعریف کی ہے، اس ذیل میں خطابت اور شاعری کو بھی موضوع بحث بنایا ہے، الفاظ و معانی، فصاحت و بلاغت اور ان سب کی جزئیات پر بھی گفتگو کی ہے۔ پھر آزاد، نذیر احمد اور حالی کی انشا پردازی پر گفتگو کرکے ان کی تصانیف کے مختلف پہلوؤں پر تنقیدی نگاہ ڈالی ہے۔ پھر شبلی کی تصانیف پر مفصل اور ناقدانہ روشنی ڈالتے ہوئے خاتمے تک پہنچے ہیں اور لکھتے ہیں کہ :

"بے شک آزاد نے اردو زبان و ادب کا سنگ بنیاد رکھا اور نذیر احمد و حالی نے اس پر بہت کچھ اضافے کیے لیکن اس تعمیر کی تکمیل جس نے کی وہ شبلی کی ذات تھی"۔ (۴۷)

سعید انصاری نے اپنا مقالہ اس شعر پر ختم کیا ہے:

ادب اور مشرقی تاریخ کا ہو دیکھنا مخزن
تو شبلی ساوحید عصر و یکتائے زمن دیکھو

سعید انصاری نے اگر خاتمے پر یہ شعر نہ دے دیا ہوتا تو ہم ان کی اس تنقیدی کاوش کو سائنٹی فک یا جمالیاتی تنقید کا شاہ کار کہہ سکتے تھے، موجودہ صورت میں اسے محض تاثراتی یا جذباتی تنقید کا نام دیا جاسکتا ہے۔

سیّد وقار عظیم

جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے ۱۹۴۷ء سے پہلے کے ناقدین میں سیّد وقار عظیم (۱۹۱۰ء-۱۹۷۶ء) کا نام بڑا معتبر اور قد آور نام ہے۔ انھوں نے اردو تنقید میں جو کچھ لکھا ہے، وہ اس وقت بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا اور آج بھی، جب کہ انھیں اس دنیا سے رخصت ہوئے اٹھارہ برس بیت گئے، اسے اعتبار واستناد کا درجہ حاصل ہے۔

سیّد وقار عظیم ۱۵/اگست ۱۹۱۰ء کو الہ آباد میں پیدا ہوئے، جہاں ان کے والد محترم برسرروزگار تھے۔(۴۸) اُن کا آبائی وطن امبہٹہ پیرزادگان ضلع سہارن پور یوپی ہے۔ لکھنؤ یونی ورسٹی سے گریجویشن کرنے کے بعد الہ آباد یونی ورسٹی سے اردو میں ایم۔اے کیا اور وہیں سے پی، ایچ، ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۳۸ء میں جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں ادبیات اردو کے استاذ کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ جامعہ میں کم وبیش پانچ برس خدمت تدریس انجام دینے کے بعد ۱۹۴۲ء کے اواخر میں دہلی پالی ٹیکنک گورنمنٹ آف انڈیا میں استاذ ہوئے۔ ۱۹۴۶ء میں حکومت ہند کے ترجمان "آج کل" دہلی کے ایڈیٹر ہوگئے۔ ۱۹۴۷ء میں جب تقسیم ملک عمل میں آئی، تو سیّد وقار عظیم بھی ہندستان سے ہجرت کرکے پاکستان چلے گئے۔ وہاں دو تین برس تک بعض تعلیمی اداروں میں کام کیا اور مختلف جرائد ورسائل سے بھی وابستہ رہے۔ اس کے بعد ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء تک گورنمنٹ کالج اور پنجاب یونی ورسٹی لاہور سے وابستہ رہے۔ اس طرح وہاں تقریباً بیس برس تک دونوں اداروں کے شعبۂ اردو میں اقبالیات اور افسانوی ادب کا درس دیا۔

سیّد وقار عظیم تقریباً دو درجن کتابوں کے مصنّف ہیں، جن میں سے بیشتر کا تعلق تنقید سے ہے۔ ان میں "ہماری داستانیں"، "داستان سے افسانے تک"، "نیا افسانہ"، افسانہ

نگاری، ”اقبالیات کا مطالعہ“، ”انشا کی تعلیم“، ”فنِ افسانہ نگاری“، ”ہمارے افسانے“ اور ”اقبال اور فلسفہ ٔ مغرب“ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ہم یہاں ان کی اُن کتابوں کا تعارف کرائیں گے، جن کا تعلق آزادی سے پہلی کے تنقیدی سرمایے سے ہے۔

سیّد وقار عظیم کی سب سے پہلی کتاب ”افسانہ نگاری“ ہے۔ یہ کتاب اس وقت لکھی گئی ہے، جب کہ مصنف کی عمر ۲۵/۲۶ سال کی تھی، یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ کتاب اپنے موضوع کے اعتبار سے سیّد وقار عظیم کی سب سے اہم اور اوّلین تنقیدی کتاب ہے۔

”افسانہ نگاری“ میں مصنف نے، افسانے کی حقیقت، افسانے کا پلاٹ، افسانے کی سرخی، افسانے کی فنّی ترتیب، ابتدا اور خاتمہ، افسانہ اور کردار نگاری، افسانہ اور حقیقت، افسانہ اور محبّت اور افسانہ اور اتحادِ اثر جیسے اہم عنوانوں کے تحت افسانے کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔

سیّد وقار عظیم نے اس عام خیال کی تردید کی ہے کہ افسانہ ناول کی ایک شکل ہے۔ ان کا خیال ہے:

> ”افسانے کی ابتدا ناول کے علاوہ دوسری چیزوں سے ہوئی ہے۔ ناول سے افسانے نے صرف آرٹ لیا ہے، اس آرٹ میں بھی ضرورت کے مطابق برابر تبدیلیاں ہوتی رہیں، یہاں تک کہ موجودہ صورت میں ناول اور افسانہ دو مختلف چیزیں ہیں“(۴۹)

”ہماری داستانیں“ بھی سیّد وقار عظیم کی اُن کتابوں میں سے ہے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے شائع ہوئیں اور جنھیں مصنفینِ جامعہ کی آزادی سے پہلے کی کتابوں کی فہرست میں رکھا گیا ہے۔

”ہماری داستانیں“ سیّد وقار عظیم کے ان مضامین کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے اردو نثر کی مقبول ترین صنف ”داستان گوئی“ سے متعلق مختلف اوقات میں تحریر فرمائے تھے۔ اس کا پہلا اڈیشن آزادی سے پہلے دلّی سے شائع ہوا تھا۔ دوسرا اڈیشن ۱۹۵۶ء میں لاہور سے اور پھر تیسرا اڈیشن (جس پر ناشر نے اپنی کسی مصلحت کے پیشِ نظر بار اوّل لکھا ہے) ۱۹۸۰ء میں اعتقاد پبلشنگ ہاؤس سوئی والان، نئی دہلی۔ ۲ نے شائع کیا ہے۔

سیّد وقار عظیم ”داستان“ کو عجیب و غریب صنفِ نثر قرار دیتے ہیں اور سب سے

اہم بھی۔ (۵۰) ''داستان'' کو اردو نثر کی سب سے اہم صنف قرار دینے کا جواز ان کے پاس وہی ہے جو اصنافِ شاعری میں غزل کے لیے ہے۔ ان کی رائے میں اردو غزل ہمارے مشرقی مزاج کے نازک اور پیچیدہ پہلوؤں کی عکاس ہے تو داستان گوئی بھی ہماری تہذیبی زندگی اور اس کے بے شمار گوشوں کی مصوّر و ترجمان ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جس طرح غزل کے حرف حرف میں ہمارے سازِ دل کی ہر جھنکار اور اس کے شیشے کی ہر کھنکسنائی دیتی ہے، اسی طرح داستان کی ہر سطر میں کم و بیش ڈیڑھ سو برس کی معاشرت، تہذیب اور اندازِ فکر و خیال کا رنگ صاف جھلکتا اور چھلکتا نظر آتا ہے۔ غزل اور داستان دونوں ہماری داخلی تہذیب اور خارجی زندگی کی بڑی مکمّل اور دل کش تصویریں ہیں۔

چوں کہ سیّد وقار عظیم اردو، فارسی اور انگریزی کے فاضل تھے، تینوں زبانوں کے ادبی خزینوں پر ان کی گہری نگاہ تھی اور مشرقی و مغربی ادب و تہذیب کا بڑا عمیق مطالعہ کیا تھا، اس لیے انھوں نے اردو میں رائج داستانوں کا جو جائزہ لیا ہے، اس سے ان کی منفرد اور امتیازی تنقیدی بصیرت کی غمّازی ہوتی ہے۔ ''ہماری داستانیں'' میں سب سے پہلے ''داستان'' کا فن کی حیثیت سے جائزہ لیا گیا ہے، داستان کی تاریخ، اس کی افادیت اور ادب میں اس کی اہمیت پر مفصّل گفتگو کی گئی ہے پھر: باغ و بہار اور قبولِ عام، باغ و بہار کے نسوانی کردار، رانی کیتکی کی کہانی، داستان امیر حمزہ، آرایش محفل اور حاتم کی مہمیں، بیتال پچیسی، مہجور کی نورتن، کچھ فسانہ عجائب کے بارے میں، باغ و بہار اور فسانہ عجائب کا قصہ، شرار عشق، شگوفۂ محبت، گل و صنوبر، قصۂ اگر گل اور سرشار کی الف لیلہ کے عنوانات کے تحت قصوں اور داستانوں کی مشہور و متداول کتابوں کا تنقیدی تجزیہ کیا ہے۔ ان تجزیوں کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ بہ خوبی ہو جاتا ہے کہ اِن میں ہر تجزیہ متعلّقہ کتاب یا کتابوں کے عمیق اور ناقدانہ مطالعے کے بعد سپردِ قلم کیا گیا ہے' اس لیے کہ جس طرح ہر کتاب کے مصنّف' مواد اور دوسری جزئیات پر تفصیلی گفتگو کی گئی ہے اور مختصر اور طویل اقتباسات دے کر ان پر نقد و احتساب کا حق ادا کیا گیا ہے' وہ بہ غائر مطالعے اور گہرے تفحّص کے بعد ہی ممکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دقّتِ مطالعہ اور تنقیدی عمق لائقِ تحسین بھی ہے اور قابلِ تقلید بھی۔ سیّد وقار عظیم کا ہر ناقد یہ سوچے بغیر نہیں رہ سکے گا کہ انھوں نے ہزاروں صفحات پر مشتمل کتابوں کا مطالعہ کب اور کس طرح کیا ہوگا۔ پانسو صفحات پر مشتمل اِس کتاب میں جن کتابوں پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے' ان

میں بعض تو ایسی ہیں جو کئی کئی جلدوں میں مکمل ہوتی ہیں اور ان میں سے ہر جلد غیر معمولی ضخیم اور مطوّل ہے۔

جامعہ میں آزادی سے پہلے کے تنقیدی سرمایے میں اس کے مصنفین کی مطوّل و مبوّب کتابوں کے علاوہ وہ مقالے اور مضامین بھی شامل کیے جانے کی قابل ہیں' جو ماہ نامہ "جامعہ" اور بعض دوسرے موقر جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں، مگر وہ اب تک رسالوں کے فائلوں کی زینت ہی بنے ہوئے ہیں' انھیں کتابی شکل نہیں دی جا سکی۔

"اودھ پنچ کا پہلا دور" سیّد وقار عظیم کا بڑا اہم تنقیدی مضمون ہے' یہ مضمون ماہ نامہ "جامعہ" دہلی کے جون ۱۹۳۴ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا' یہ اودھ پنچ کے ظریفانہ رویےّ پر بھی روشنی ڈالتا ہے اور ناقد کے ادبی و تنقیدی نقطۂ نظر کو بھی واضح کرتا ہے۔ مضمون میں سب سے پہلے طنز و ظرافت کا تعارف کرایا گیا ہے' وقار عظیم لکھتے ہیں:

> "لطیف طنزیات صرف چند مخصوص دلوں اور دماغوں کے لیے سرمایہ نشاط و لذت بنتی ہیں اور پست قسم کی ظرافت عوام کے لیے دل چسپی پیدا کر سکتی ہے۔ خواص لطیف طنزوں کے لطف اٹھاتے ہیں اور عوام صرف حیرت و استعجاب سے منہ پھاڑ کر اس کی داد دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ خواص پست درجے کی ظرافت سے مکدّر ہوتے ہیں اور عوام اس میں وجدانی "سرور" "محسوس کرتے ہیں"۔ (۵۱)

لطیف طنزیات کے سلسلے میں وقار عظیم کا خیال ہے:

> "اِس قسم کی لطیف طنزیات ہمیں مومنؔ کی غزلوں میں' غالبؔ کے زعفران زار خطوں میں یا اکبرؔ کے سارے کے سارے کلام پر چھائی ہوئی ملتی ہیں۔" (۵۲)

اودھ پنچ کے بارے میں سیّد وقار عظیم کی رائے یہ ہے:

> "اودھ پنچ کی ظرافت میں لطیف اشارات بہت کم ہیں' عوام کو خوش کرنے کے لیے تفصیلات سے بہت کام لیا گیا ہے اور اس کی وجہ سے لطیف ظرافت کی بلندی باقی نہیں رہی' الفاظ جگہ جگہ عامیانہ ہیں' خیالات میں بھی پڑھنے والے کو اکثر کمی محسوس ہوتی ہے" (۵۳)

سیّد وقار عظیم نے اخبار ''اودھ پنچ''میں لکھنے والے طنز نگاروں پر بڑی تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اکثر کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ وہ ابتذال کا شکار تھے لیکن اکبر الہٰ آبادی بھی'' اودھ پنچ'' کے مستقل لکھنے والوں میں تھے' ان سے متعلق وہ لکھتے ہیں:

''رہے اکبر' سو ان کا نام اپنی حیات کے لیے اودھ پنچ کے صفحوں کا محتاج نہیں' وہ جب اپنے سیکڑوں صفحوں کے دیوانوں میں مبتذل نہیں تو ''اودھ پنچ'' میں کیوں ہوتے؟ سچ تو یہ ہے کہ اگر ''اودھ پنچ'' کے سب نامہ نگار بہ جائے سجاد حسین کا رنگ اختیار کرنے کے اکبر کے قدم بہ قدم چلتے تو آج اردو میں کوئی عامیانہ ظرافت کا نام بھی نہ جانتا۔'' (۵۴)

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سیّد وقار عظیم طنز کے حامیوں اور ظرافت کے شیدائیوں میں تھے لیکن وہ اس چیز کے مخالف تھے' جو طنز و ظرافت کے نام سے پھکڑ پن اور ہنسی ٹھٹھول کے طور پر پیش کی جاتی ہے۔

سیّد وقار عظیم نظم کے بھی ناقد تھے اور نثر کے بھی۔ دونوں ہی شعبوں میں ان کی تنقیدی کاوشیں انھیں ایک جمالیاتی ناقد کی حیثیت سے متعارف کراتی ہیں۔

حواشی باب دوم

(۱) جامعہ ملیہ اسلامیہ۔ مختصر تاریخ اور دستور العمل ص ۳۰ (۲) ایضاً ص ۳۱ (۳) ہندستانی مسلمانوں کی قومی تعلیمی تحریک (شمس الرحمٰن محسنی) ص ۳۹ (۴) ماہ نامہ جامعہ (جشن زریں نمبر) ص ۱۶۷ (۵) ایضاً ص ۲۹ (۶) ایضاً (۷) حیات حافظ (اسلم جے راج پوری) ص ۷۷ (۸) ایضاً ص ۱۰۲ (۹) ایضاً ص ۱۰۳ (۱۰) حیات جامی (اسلم جے راجپوری) ص ۶۱ (۱۱) ایضاً ص ۶۱ (۱۲) ایضاً (۱۳) ایضاً ص ۶۲ (۱۴) ایضاً ص ۶۷ (۱۵) ایضاً ص ۶۹ (۱۶) ایضاً ص ۸۰ (۱۷) مقالات اسلم اسلم جے راج پوری ص ۶۹ (۱۸) ایضاً ص ۷۰ (۱۹) ایضاً ص ۳۶ (۲۰) ایضاً ص ۳۹ (۲۱) ابو داؤد کتاب الاقضیہ باب اجتہاد الرائی فی القضاء (۲۲) مقالات اسلم ایضاً ص ۸۱ (۲۳) ص ۸۲ (۲۴) ایضاً ص ۸۳ (۲۵) ایضاً ص ۸۴ (۲۶) ایضاً ص ۸۵ (۲۷) ایضاً ص ۹۶ (۲۸) ایضاً ص ۹۹ (۲۹) ایضاً ص ۱۰۴ (۳۰) ایضاً ص ۱۰۳ (۳۱) ایضاً ص ۱۰۳ (۳۲) ایضاً ص ۱۰۵ (۳۳) ایضاً ص ۱۳۰ (۳۴) ایضاً ص ۱۲۵ (۳۵) ایضاً ص ۱۳۳ (۳۶) ایضاً ص ۱۳۴ (۳۷) انتخاب کلام میر (نور الرحمٰن) ص ۱۰ (۳۸) ایضاً ص ۱۱ (۳۹) ایضاً ص ۱۲ (۴۰) ایضاً ص ۲۷ (۴۱) دیوان جوہر (نور الرحمٰن) ص ۱۵ (۴۲) ایضاً ص ۱۶ (۴۳) ماہ نامہ جامعہ ص ۱۲۶ (۴۴) مولانا شبلی نعمانی۔ ایک بہترین انشاء پرداز (سعید انصاری) ص ۱ (۴۵) ایضاً ص ۵ (۴۶) ایضاً ص ۹ (۴۷) ایضاً ص ۶۵ (۴۸) سید وقار عظیم (معین الرحمٰن) ص ۱۷ (۴۹) افسانہ نگاری (سید وقار عظیم) ص ۴ (۵۰) ہماری داستانیں (ترمیم شدہ ایڈیشن) (سعید انصاری) ص ۵ (۵۱) ماہ نامہ جامعہ ص ۱۶۰ (۵۲) ایضاً ص ۱۶۰ (۵۳) ایضاً ص ۱۶۲ (۵۴) ایضاً ص ۱۶۵

باب سوم

جامعہ میں اردو تنقید کی روایت
۱۹۴۷ کے بعد
(پہلا دور)

- سید عابد حسین
- ذاکر حسین
- محمد مجیب
- عبد اللطیف اعظمی
- مسعود حسین

سیّد عابد حسین

سید عابد حسین (۱۸۹۶ء ۔ ۱۹۷۸) کی قلمی زندگی کا آغاز ترجمے سے ہوتا ہے۔ جب وہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں ایم، اے کے طالب علم کی حیثیت سے داخل ہوئے تو رابندر ناتھ ٹیگور کے ایک مضمون کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ''رو بہ فردا'' کا سب سے پہلا ترجمہ سید عابد حسین نے ہی علی گڑھ کے دوران قیام میں کیا تھا۔ (۱) اِس سلسلے میں ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کے اُردو میں علمی سرمایہ بہت کم ہے اور مغربی زبانیں مالا مال ہیں، اِس لیے ضروری ہے کہ اُس سرمایے سے متعارف کرانے کے لیے اُردو میں تراجم کا سلسلہ چلایا جائے۔ (۲) اُنھوں نے ۲۴/۱۹۲۳میں ڈی بویر کی کتاب تاریخ فلسفہ اسلام کا ترجمہ کیا۔ یہ کتاب ۱۹۲۷ میں مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے شائع ہوئی۔ سید عابد حسین نے مہاتما گاندھی اور جواہر لال نہرو کی کئی کتابوں کے ترجمے کیے۔ گوئٹے کی 'فارسٹ، کانٹ کی کرٹیک آف پیور ریزن (تنقید عقل محض) اور افلاطون کے کئی مقالات کے تراجم علمی دنیا میں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ (۳) آخرالذکر کتابوں اور مقالات کے ترجموں سے سیّد عابد حسین کے اندر تنقید سے خصوصی دل چسپی پیدا ہوئی۔ اُنھوں نے ترجمے کے فن کو محض پیشہ ورانہ طور پر نہیں برتا اور نہ عام ترجمہ کرنے والوں کی طرح اُنھوں نے لفظی ترجمے کر کے مکھی پہ مکھی مارنے کی کوشش کی ہے، بل کہ اُنھوں نے ہمیشہ اِس فن کو آرٹ تصور کیا ہے اور ایک آزاد تخلیقی عمل کی حیثیت سے اِس فن کا تعارف کرایا ہے۔ اُنھوں نے لکھا ہے:

> آرٹ جیسا کہ عام طور پر ادب میں سمجھا جاتا ہے، کسی فن کار کے انفرادی فکر و شعور کے فکر و فن کا نسبتاً زیادہ تخلیقی عمل ہے، آرٹ اور کرافٹ کی اِس

تعریف اور وضاحت کے لحاظ سے ترجمے کا فن بھی آرٹ ہے اور کرافٹ بھی، اِس کو کرافٹ بھی کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ اِس میں بھی مقررہ قوانین کی پابندی کرنی پڑتی ہے۔ ترجمے میں ایسے کوئی معینہ قوانین نہیں ہوتے، اِس لیے مترجم کو فکر سے زیادہ کام لینا پڑتا ہے، انتخاب کرنا پڑتا ہے، کسی ادب پارے کا ترجمہ کرنا، گویا کم و بیش ایک تخلیقی عمل ہے، اِسے ہم ثانوی درجے کا عمل کہہ سکتے ہیں، اخباری ترجمہ قریب قریب کرافٹ ہو جاتا ہے، دراصل کوئی ترجمہ آرٹ ہے یا کرافٹ اس کا انحصار موضوع پر ہوتا ہے۔ ترجمے کی بہت بڑی اہمیت ہے۔ کسی بھی زبان میں اگر ادب یا علوم نے رواج پایا ہے، علمی و ذہنی ترقی ہوئی ہے تو اس کی پہلی منزل ترجمہ رہی ہے۔ یوروپ میں نشاۃ ثانیہ کا زمانہ گویا پندرہویں سے سترہویں صدی تک ایک غیر معمولی ترقی کا زمانہ تھا. اس سے پہلے تعلیم محدود تھی. زیادہ تر یہ مذہبی حلقوں تک ہی مخصوص ہوا کرتی تھی، وہاں یونان سے ذخیرۂ علم پہنچے اور پھیل گئے۔ لوگ بھی اِدھر اُدھر آتے جاتے رہے، اب وہ ترجمے ہی یوروپ کا ذہنی سرمایہ تھے، جو لاطینی اور یونانی سے ان تک پہنچے تھے، اِس طرح ترجمہ کی بھی زبان کسی بھی قوم کی ذہنی اور علمی ترقی کے لیے بہت اہم ہے،،۔ (۴)

سیّد عابد حسین کے ترجموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُن میں ضبط و تنظیم کا غیر معمولی مادّہ ہے اور منطقی و ذہنی قدرت کے ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی زبردست قدرت حاصل ہے، اور جب اپنی تمام خوبیوں کو کام میں لا کر وہ ترجمہ کرتے ہیں تو اس پر اصل کا گمان ہونے لگتا ہے اور ان ترجموں سے اُردو کی صحیح اور علمی نثر کا رنگ نکھر کر سامنے آتا ہے۔ اِن باتوں کے پیش نظر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اُردو میں مترجم کی حیثیت سے ان کا مقام بہت بلند و ارفع ہے۔ اُردو میں علمی نثر کی روایت کو ترقی دینے میں جو خدمات سیّد عابد حسین نے انجام دی ہیں، وہ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ جب اور جس موضوع پر بھی قلم اُٹھایا ہے خواہ وہ کتنا ہی پیچیدہ یا اُلجھا ہوا کیوں نہ رہا ہو، مسائل کو انتہائی سلاست اور روانی کے ساتھ الفاظ کے پیکر میں ڈھال دیا ہے۔

سیّد عابد حسین کے تنقیدی سرمایے کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ اُنھوں نے تنقید نگاری پر اتنی توجہ نہیں کی، جتنی ادب کی دوسری اصناف پر کی ہے، تاہم جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ خاصے کی چیز ہے اور جب تک وہ چیزیں اُردو تنقید کے ذخیرے میں موجود ہیں، اُردو ادب کو روشنی ملتی رہے گی۔

چوں کہ سیّد عابد حسین کو فلسفے سے خاص شغف تھا، اِس وجہ سے اُنھوں نے اقبالؔ کی شاعری کو خصوصیت کے ساتھ اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے۔ اُنھوں نے اقبالؔ کے تصور خودی پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اگر آپ کسی سے پوچھیں کہ اقبالؔ کے کلام کی سب سے بڑی خصوصیت کیا ہے تو وہ یہی کہے گا کہ ان کی شاعری فلسفیانہ شاعری ہے، یہ سن کر شاید آپ کے ذہن میں الجھن پیدا ہو کہ بھلا فلسفہ شعر کیوں کر ہو سکتا ہے،؟ فلسفہ تو حقیقت کی خشک اور بے جان تعبیر ہے اور شعر اس کی زندگی سے چھلکتی ہوئی تفسیر، فلسفی صورتِ کائنات کا ذہنی ادراک کرتا ہے اور اپنے ادراکات کو مجرد تصوّرات میں بیان کرتا ہے، جو ہماری لوح فکر پر درج ہو کر رہ جاتے ہیں۔ بہ خلاف اس کے شاعر نبضِ کائنات کی تڑپ، قلب حیات کی دھڑکن کو محسوس کرتا ہے اور اپنے احساسات متحرک نقش اور نغمے میں ادا کرتا ہے، جو ہمارے دل میں آکر خون کے ساتھ گردش کرنے لگتا ہے۔(۵)

اِس تمہیدی گفتگو کے بعد عابد حسین نے ایک سوال قائم کیا ہے، وہ یہ کہ:

"کیا اقبال کے شعر کو فلسفیانہ شعر کہنے کے یہ معنی ہیں کہ وہ حکمت کے نظریات کی طرح سوز و درد، زندگی اور حرکت سے خالی ہے،،؟(۶)

سیّد عابد حسین کے خیال میں اقبال کی شاعری آبِ حیات کا خزانہ ہے، جس سے زندگی اور زندہ دلی کے چشمے اُبلتے ہیں، جس سے سیراب ہو کر مایوس دلوں کی خشک اور بنجر زمین میں جان پڑ جاتی ہے اور اُمید و بیم کی کھیتی لہلہانے لگتی ہے۔(۷) شاعری میں فلسفے کے سلسلے میں سیّد عابد حسین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ جب شعر کے لیے فلسفے کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو فلسفے کی صرف ایک ہی صنف پیش نظر ہوتی ہے یعنی موضوع کی کیفیت اور ہمہ گیری۔(۸)

وہ کہتے ہیں کہ اقبال کا کلام فلسفیانہ اِسی معنی میں ہے کہ وہ ایک کُلّی تصورِ حیات پیش کرتا ہے۔ اِس کا موضوع فرد اور ملت کی زندگی کا ایک جامع نصب العین ہے، جسے ہم فلسفہ تمدن کہہ سکتے ہیں۔ ورنہ اگر طرزِ ادا کو دیکھیے تو وہ اسی سوز و گداز اور رنگ و آہنگ سے لبریز ایشیائی شاعری کی جان ہے (۹)

اقبال کے سلسلے میں ایک بڑی غلط فہمی یہ پائی جاتی ہے کے اُن کا دائرہ فکر محدود تھا، وہ ایک مخصوص کمیونٹی کو خطاب کرتے ہیں اور ان کے مخاطب تمام انسانوں کے بجائے صرف مسلمان ہیں۔ سیّد عابد حسین نے اِس سلسلے میں تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ ''اقبال کے تصوّر خودی'' کے ذیل میں لکھا ہے:

> اقبال کی شاعری اور ان کے نصب العین کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اس نقش کو اس تاریخی پس منظر کے ساتھ دیکھیں، جب اُفقِ ہند سے وہ ہلالِ نو نمودار ہوا' جو ایک دن ملکِ شعر پر ماہ کامل بن کر چمکنے والا تھا' اس وقت عموماً مشرق اور خصوصاً عالمِ اسلام پر حزن و یاس کی تاریکی چھائی ہوئی تھی۔ سب سے بدتر حالات ہندستان کے مسلمانوں کے تھے' جہل اور غلامی کی بدولت ان کے دلوں میں زندگی کی آگ سرد پڑ چکی تھی اور جدھر آنکھ اُٹھا کر دیکھیے راکھ کے ڈھیروں کے سوا کچھ نظر نہیں آتا تھا' مغربی فاتحوں کی ہیبت، مغربی تمدن کی صولت مسلمانانِ ہند کے قلب و دماغ پر مستولی تھی' وہ اِس بے پناہ قوّت سے ڈر کر بھاگنا چاہتے تھے۔ مگر مقناطیس کی طرح اُنھیں اپنی طرف کھینچ رہی تھی' اُس زمانے میں ایک باہمّت' خوددار اور مدبّر مسلمان سر سیّد احمد خان نے جسے یقین تھا کہ ملت اسلامی کی سطحی کمزوری کی تہ میں فولاد کی قوت پنہاں ہے' مسلمانوں کو اس پر اُبھارا کہ وہ بے تکلف اپنی زندگی کو مغربی تمدن سے رگڑ کھانے دیں۔ اس رگڑ سے ابتدا میں اُنھیں سخت صدمہ پہنچا' مگر اسی سے وہ چنگاریاں بھی نکلیں، جنھوں نے ان کے دلوں میں غیرت وحمیت کی آگ بھڑکا دی''۔ (۱۰)

سیّد عابد حسین کے خیال میں مغرب کے مذکورِ بالا طوفان کا مقابلہ کرنے والوں میں

سب سے پہلے حالیؔ اور اکبر کا نام آتا ہے' جب کہ سر سید کے خیال میں یہ دونوں شعرا اس کام کے لیے موزوں نہیں تھے۔ حالیؔ جدّت پسند تھے' قدیم تہذیب کی خرابیوں پر سختی سے نکتہ چینی کرتے تھے اور جدید تہذیب کی خوبیوں کو اختیار کرنے کی تعلیم دیتے تھے اور اکبر قدامت پسند تھے' نئی تہذیب کی ہر چیز پر ہنستے تھے اور پرانی تہذیب کی ہر چیز کو سراہتے تھے اور اسے اختیار کرنے کی ترغیب بھی دیتے تھے۔ اِن دونوں شاعروں کی نگاہیں بات کی تہہ تک نہیں پہنچی تھیں۔ اُنھوں نے مریض قوم کا مرض تو تشخیص کرلیا' لیکن مرض کے اسباب کو نہیں سمجھ سکے' مرض کے اسباب کو جاننے والی نظر سیّد عابد حسین کی نظر میں حکیم الامت کی تھی، وہ حکیم الامّت (اقبال) جو حکیمانہ ذہن و فکر بھی رکھتا تھا اور فلسفیانہ نگاہ بھی۔ اِس ذیل میں سیّد عابد حسین نے اقبال کی غزلوں' رباعیوں' نظموں اور مثنویوں کے حوالوں کے ساتھ اپنے نقطہ نظر کو مدلّل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور بتایا ہے کہ اس طرح کے بے شمار ایسے اشعار کلامِ اقبال سے نقل کیے جاسکتے ہیں' جن میں انھوں نے بلا امتیازِ مذہب و ملت کل نوعِ انسانی سے خطاب کیا ہے' اپنی بات میں مزید وزن پیدا کرنے کی غرض سے اقبالؔ کے ''پیامِ مشرق'' کے دیباچے کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے۔

اقبالؔ کے کلام سے متعلق سیّد عابد حسین کا ایک مقالہ ''عقل و عشق۔ اقبال کی شاعری میں'' بھی ہے۔ اُردو و فارسی شاعری کے قدیم قضیوں میں ایک قضیہ ''عقل و عشق'' کا بھی ہے۔ عشقیہ و متصوفانہ شاعری میں عقل، مصلحت اندیشی' اور احتیاط بل کہ کبھی کبھی حیلہ جوئی کی علامت تصور کی جاتی ہے' جب کہ عشق کو مذکورِ بالا باتوں کی ضد کہہ سکتے ہیں۔ عشق کی دنیا میں احتیاط' مصلحت اور حیلہ جوئی کا کوئی گزر نہیں۔ جس کی تشریح خود اقبالؔ کے ہاں ملتی ہے:؎

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

صوفی شعرا کے ہاں ''ہمہ اوست'' کا نظریہ ملتا ہے۔ ان کے نزدیک حقیقی وجود صرف ذاتِ باری کا ہے' باقی دنیا میں جو کچھ ہے وہ محض ہمارے ظاہری حواس کا فریب ہے' اِس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں' جو لوگ ''از ہمہ اوست'' کے قائل ہیں، عقل کو راہ نما

تسلیم کرتے ہیں' اِس لیے کہ اِسی کے ذریعے کائنات کا علم ہوتا ہے۔ چوں کہ "ہمہ اوست" کا نظریہ رکھنے والے کائنات کو فریبِ حواس تصوّر کرتے ہیں' اِس لیے اُن کے ہاں عقل کی کوئی اہمیت نہیں۔ جدید فلسفہ وحدانیت کا ایک ممتاز فرانسیسی فلسفی برگساںؔ ہے۔ وہ عقل کی قدر و قیمت کا معترف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ذہن انسانی کا کام یہ ہے کہ وہ حسّی وظائف کو حرکی وظائف میں منتقل کر دے۔

اقبالؔ نے برگساں کے افکار کو اپنے اسلوب اور زبان میں یوں برتا ہے:

عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا بھولے بھٹکے کی رہ نما ہوں میں
ہوں مفسّر کتاب ہستی کی مظہر شان کبریا ہوں میں
دل نے سن کر کہا یہ سب سچ ہے پر مجھے بھی تو دیکھ کیا ہوں میں
رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے اور باطن سے آشنا ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے تو خدا جو، خدا نما ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں
کس بلندی پہ ہے مقام مرا عرش ربّ جلیل کا ہوں میں

سیّد عابد حسین نے اقبالؔ کے "عقل و عشق" کے دونوں پہلوؤں کو بڑی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ اقبالؔ کے تصور عقل و عشق کا ماحصل یہ ہے کہ ان دونوں میں کوئی حقیقی فرق نہیں ہے' بل کہ صرف مدارج ارتقا کا فرق ہے۔ ان میں مابہ الامتیاز آرزو سے معرفت کی وہ خاص کیفیت ہے' جسے شاعر نے سوز کہا ہے' اگر عقل میں یہ سوز پیدا ہو جائے تو وہ عشق بن جاتی ہے۔ (۱۱)

سیّد عابد حسین کے ذخیرۂ مضامین میں ایک مضمون مولانا خواجہ الطاف حسین حالیؔ سے متعلق بھی ملتا ہے۔ اگر چہ یہ مضمون سوانحی نوعیت کا ہے اور خود سیّد عابد حسین مُقر ہیں "ہم اس مضمون میں ایک سرسری خاکہ مولانا حالیؔ کی سیرت کا پیش کرنا چاہتے ہیں"۔ (۱۲) لیکن اِسے تنقید سے بھی الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آغازِ مضمون میں لکھا ہے:

"ایک دھندلی سی ادھوری تصویر ہے' جو مولانا (حالیؔ) کی نظم و نثر کو پڑھ کر

اور ان کے حالات ' ان کے عزیز دوستوں سے سن کر ذہن میں قائم ہو گئی ہے' لیکن تصویر میں ایک معلّم ' ایک نقّاد ' ایک مصلح قوم کے خدوخال بھی موجود ہیں' لیکن دل کی کیفیت جو آنکھوں سے جھلکتی ہے' صاف کہہ رہی ہے کہ ایک شاعر کا چہرہ ہے"۔(۱۳)

حالؔی کے بارے میں اُن کی رائے ہے کہ حالؔی کی طبیعت انفرادیت اور داخلیت سے کوسوں دور تھی' مگر زمانے کے طوفان اور جوانی کے ہیجان نے انھیں (حالؔی کو) بھی اِس چکّر میں ڈال دیا ہے"۔(۱۴) اُنھوں نے اپنے مضمونِ مذکور میں یہ بات بڑے دو ٹوک انداز میں لکھی ہے کہ حالؔی کے پاس علم و ادب کی جو پونجی تھی' وہ غالبؔ اور شیفتؔہ کے فیضانِ تربیت کا نتیجہ تھی۔ حالی نے غالب سے حسنِ تخیّل' ندرتِ فکر اور شوخیِ گفتار سیکھی اور شیفتؔہ سے بیان کی سادگی اور سلاست کا ذوق حاصل کیا۔ حالؔی نے یوں تو اُردو' فارسی کے تمام قدیم دبستانوں کا مطالعہ کیا' لیکن ان کی شاعری میں میرؔ' دردؔ اور ان سب سے بھی زیادہ سعدؔی کے اثرات ملتے ہیں۔ اُنھوں نے حالؔی کے ذخیرۂ شاعری میں "مرثیۂ غالب" کو شاہ کار کی حیثیت دی ہے۔ اسے ان کی بلند اور معیاری شاعری کے لیے نمونے کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ سیّد عابد حسین کی رائے میں شاعر پر جب اور جتنی گہری چوٹ لگتی ہے' اتنی ہی مؤثر اور معیاری شاعری وجود میں آتی ہے۔ چوں کہ غالبؔ' حالی کو بہت عزیز تھے' اِس لیے ان کے سانحۂ ارتحال سے متاثر ہو کر اپنی واردات قلبی کو نظم کا جامہ پہنایا' تو ایک بلند اور معیاری نظم (مرثیہ) وجود میں آ گئی۔ سیّد عابد حسین' سر سیّد احمد خاں کی شخصیت اور ان کی تحریک کو حالؔی کی اصلاحی و تعمیری شاعری کے لیے رہ نما قرار دیتے ہیں' اُن کا خیال ہے کہ اِنھیں دونوں چیزوں سے متاثر ہو کر حالؔی نے یہ بات دل میں ٹھانی کہ وہ اپنی زندگی اور شاعری کو مسلمانوں کے ذوق شعر و ادب کو سنوارنے میں وقف کریں گے اور ان کے اندر جذبۂ خودی بیدار کر کے تعلیم و ترقی کا شوق پیدا کریں گے ۔(۱۵) سیّد عابد حسین نے لکھا ہے:

"سر سیّد کی بدولت شاعر کو قوم مل گئی اور قوم کو شاعر مل گیا' اب حالؔی کی زندگی قوم کی خدمت کے لیے وقف ہو گئی"۔(۱۶)

سیّد عابد حسین تنقیدِ شعر کے لیے ناقد کا شاعر ہونا ضروری قرار دیتے ہیں۔ ان کے

خیال میں جب کوئی غیر شاعر ناقد، شاعری پر تنقید کرتا ہے، تو وہ منطقی اور فلسفیانہ بحثوں میں پڑ کر حقیقت کو یکسر نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ حالی کو کام یاب ناقد اس لیے تصوّر کرتے ہیں کہ حالی خود بھی شاعر تھے، اِس لیے انھوں نے اصولی مسائل کے ساتھ ساتھ فن کی باریکیوں پر بھی نظر رکھی ہے اور جو کچھ بھی کہا ہے، اُسے عمل کر کے بھی دکھایا ہے۔ (۱۷)

سیّد عابد حسین کے نزدیک غزل انسانی فطرت کے بنیادی سُروں سے ہم آہنگ ہے، اُن کا کہنا ہے کہ سُریلی آوازوں اور اچھی شکلوں سے لطف اندوز ہونا انسانی خمیر میں ہے، اِس لئے شاعری اور خاص طور پر غزل میں دونوں کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے، یہ قلبِ انسانی کے تاروں کو چھیڑتی ہے اور اس کا اثر موسیقی اور مصوری سے زیادہ بھرپور ہوتا ہے (۱۸) غزل کے مستقبل کے بارے میں اُن کا فیصلہ ہے کہ جب تک انسانی فطرت کے ساز میں ذوقِ نغمہ اور ذوقِ تصوّر کو بنیادی سُروں کی حیثیت حاصل رہے گی اور جب تک غزل کے سُر بہ یک وقت ان دونوں کے ساتھ میل کھاتے رہیں گے، لوگ ہمیشہ غزل کے اشعار ذوق و شوق سے سنتے اور سر دھنتے رہیں گے۔ (۱۹) وہ غزل پر فلسفے کو مسلط کرنے کے خلاف ہیں، ان کا نقطہ نظر ہے کہ ”فکر جب تک سرد اور بے شکل ہے شعر ہر گز نہیں ہے۔ وہ شعر اُس وقت بنتی ہے، جب اِحساس کی گرمی سے پگھل کر تصوّر کے سانچے میں ڈھل جائے“۔ سیّد عابد حسین نے اپنے ایک ریڈیائی مضمون ”غزل کا مستقبل“ میں لکھا ہے:

> ”غزل کی پوری تاریخ پر نظر ڈالنے سے یہ خیال ہوتا ہے کے جب غزل راستے سے ہٹنے لگے گی، تو کوئی میرؔ، کوئی غالبؔ، کوئی مومنؔ، کوئی حسرتؔ اور کوئی جگرؔ پیدا ہو کر اسے راہ پر لگا دے گا اور وہ پھر ہمارے سازِ دل کے لیے مضراب کا، ہماری چشمِ تصور کے لیے سُرمے کا کام دینے لگے گی“۔ (۲۰)

سیّد عابد حسین آرٹ کو ایک طرح کی صنعت قرار دیتے ہیں۔ ایسی صنعت جس کا اصل مقصد افادی یا اقتصادی نہیں، بل کہ جمالیاتی ہوتا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ آرٹ زندگی کی دوسری اقدار (مذہب، اخلاق، علم، حکمت وغیرہ) کے مقابلے میں اپنا ایک مستقل وجود رکھتا ہے لیکن ان سے بے تعلق نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں وہ شعر کو بہ طور مثال پیش کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اِس (شعر) کا ناقص یا کامل ہونے کا معیار مذہب، اخلاق اور علم سے یکسر مختلف

ہوتا ہے۔ شعر میں جو چیز ڈھونڈی جاتی ہے یا جن چیزوں کو شعر کی جان تصوّر کیا جاتا ہے، وہ روحانی معرفت، اخلاقی بصیرت، یا علمی حقیقت نہیں، بل کہ خیالات اور الفاظ کی خوش نما ترتیب، ہم آہنگی، روانی اور دل کشی ہے۔ فن یا آرٹ کے سلسلے میں اُن کا نظریہ ہے کہ آرٹ سب سے زیادہ اُس وقت موثر ہوتا ہے، جب اس کا موضوع انسان کی زندگی، اس کے جذبات، اس کے خیالات، اس کی آرزوئیں اور اس کے کام ہوتے ہیں۔ ان کے نقطۂ نظر سے دوسرے فنونِ لطیفہ، موسیقی، نقاشی اور سنگ تراشی وغیرہ میں ہمیں انسانی زندگی کے مجموعی پہلو کی جھلک نظر آتی ہے لیکن ادب کے شعبے شعر، ناول، افسانہ اور ڈراما وغیرہ زندگی کا مجموعی مرقع پیش کرتے ہوئے ہمارے لیے دل چسپ اور دیرپا اثر چھوڑ جاتے ہیں۔(۲۱)

سیّد عابد حسین کی رائے میں ہر زبان کے اہل قلم کو فکر و فن کی منزل بلوغ تک پہنچنے کے لیے مختلف مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس حقیقت کے اعتراف کے بعد اپنے نثری مقالے ''مولانا آزاد کا ادبی مقام'' میں انھوں نے لکھا ہے:

> مولانا آزاد کے فکر و فن کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ نشو و نما کے جو مرحلے اُنھوں نے طے کیے ہیں، ان میں سے ہر ایک بجائے خود ایک منزل تھا''۔(۲۲)

سیّد عابد حسین نے مولانا ابوالکلام آزاد کی زندگی کے تین ادوار قرار دیے ہیں۔ پہلا دور بارہ برس کی عمر سے پچیس برس تک کی عمر کا ہے، یہ دور ۱۹۱۶ء پر ختم ہوتا ہے، اِس دور میں اُنھوں نے اپنی کتاب ''تذکرہ'' تصنیف فرمائی تھی اور اِسی دور میں اُنھوں نے اخبارات و رسائل میں لکھنے کا سلسلہ شروع کیا۔ دوسرا دور ۱۹۱۷ء سے ۱۹۳۶ء تک کا دور ہے، جس میں وہ زیادہ تر قرآن مجید کے ترجمہ و تفسیر میں مصروف رہے۔ تیسرا دور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۵ء تک کا ہے، جس میں ''غبار خاطر'' کی تکمیل ہوئی۔ سیّد عابد حسین کی رائے میں ۱۹۴۵ء کے بعد مولانا کی ادبی زندگی نہیں ملتی۔ پہلے دور کی تحریروں میں ''تذکرہ'' کو ادب کا بہترین نمونہ قرار دیا ہے۔ ''تذکرہ'' کے اسلوب کو سیّد عابد حسین نے رومانی اسلوبِ تحریر کا شاہ کار قرار دیا ہے۔(۲۳) اور تذکرہ کے علاوہ مولانا آزاد کے جو مضامین ''البلاغ'' اور ''الہلال'' وغیرہ میں ملتے ہیں، اُن کے لیے اُنھوں نے ایک نیا اسلوب ''زعیمانہ'' وضع کیا ہے۔(۲۴)

چونکہ سیّد عابد حسین کو فلسفے سے خاص مناسبت رہی ہے۔ بل کہ فلسفے ہی میں اُنھیں اختصاص حاصل رہا ہے، اِس وجہ سے اُنھیں فلسفیانہ کلام سے زیادہ شغف رہا ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ روشِ عام سے ہٹ کر فلسفیانہ شعروں کو حکمت اور نظریے ساتھ ساتھ سوز و کیف اور شگفتگی و تاثیر کا گنجینہ تصوّر کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے:

"جسے اقبال کے کلام سے ذرا سا بھی مَس ہے وہ جانتا ہے۔ کہ اقبال کی شاعری تو آبِ حیات کا خزانہ ہے، جس سے زندگی اور زندہ دلی کے چشمے اُبلتے ہیں، جس سے سیراب ہو کر مایوس دلوں کی خشک اور بنجر زمین میں جان پڑ جاتی ہے"(۲۵)

سیّد عابد حسین اقبال کے کلام کو فلسفیانہ اِس لیے کہتے ہیں کہ وہ کُلی تصوّرِ حیات پیش کرتا ہے، اُس کا موضوع فرقہ اور ملت کی زندگی کا ایک جامع نصب العین ہے، جسے ہم فلسفۂ تمدن کہہ سکتے ہیں۔ ورنہ اگر طرزِ ادا کو دیکھیے تو وہ اس سوز و گداز اور رنگ و آہنگ سے لبریز ہے، جو ایشیائی شاعری کی جان ہے۔(۲۶)

سیّد عابد حسین غالب کو مسلکِ انسانیت کا سالک قرار دیتے ہیں، لیکن غالب کے فارسی کلام کو جس پر اُنھیں ناز تھا اور جس میں وہ "نقش ہائے رنگ رنگ" دیکھنے کی دعوت دیتے تھے اور اپنے "مجموعۂ اُردو" کو 'بے رنگ بتاتے تھے' یک سر مسلکِ انسانیت سے تہی بتایا ہے اور اُن کی اُردو (خصوصاً دورِ آخر) کی شاعری کو وہ مسلکِ انسانیت کا ترجمان قرار دیتے ہیں:

"فارسی اور اُردو کلام میں اِس تفاوت کی، جو مجھے بالفعل نظر آتا ہے، وجوہ پر غور کیا جائے تو ایک صریحی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ غالب کے زمانے میں فارسی شاعری کا اندازِ بیان کلاسیکی سادگی سے بہت دور ہٹ گیا تھا اور سخن آرائی اور صنعت گری کا ایک طلسم بن گیا تھا، طرزِ ادا میں جس تکلف، باریکی اور نزاکت سے کام لیا جاتا تھا، اُس کے ساتھ مضمون کی برجستگی کھپ ہی نہیں سکتی تھی"۔(۲۷)

سیّد عابد حسین نے اُردو نثر میں سرسیّد اور حالی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ یہ دونوں بزرگ اُردو نثر کے محسن تصوّر کیے جاتے ہیں اور علمی و ادبی نثر کے موجد بھی۔ سیّد عابد

حسین نے اپنے اِن دونوں روحانی بزرگوں سے کسب فیض کر کے اُردو ادب کو نئے اور منفرد اسلوب سے آشنا کیا ہے۔ کسی مشکل اور سخت موضوع کو کس طرح پانی کیا جاتا ہے، وہ اس کا فن خوب جانتے تھے۔ اپنی ایک تقریر میں اپنے کاموں کا جائزہ لیتے ہوئے اُنھوں نے کہا ہے:

"... ایک بات اور عرض کرنی ہے، جس ہندستانی تہذیب کے ہیومنزم یا مسلکِ انسانیت کا میں نے ذکر کیا ہے، اس کا جلوہ ہندستان کی سبھی زبانوں کے شعر و ادب میں نظر آتا ہے۔ اس کا اندازہ مجھے بالواسطہ ترجموں کے ذریعہ ہوا ہے، مگر بلاواسطہ جلوہ اُردو کے شعر و ادب میں دیکھا ہے۔ مجھے اردو سے بڑی محبت ہے۔ صرف اس لیے نہیں کہ وہ میری مادری زبان ہے، بل کہ اس وجہ سے بھی کہ وہ میری محبوب ہندستانی تہذیب کی زبان ہے۔ سچی محبّت ہمیشہ خدمت کا روپ دھارتی ہے۔ میں نے اردو کی جی جان سے خدمت کی ہے اور ہوا یہ ہے کہ اردو میں نثر کی زبان اور طرز بیان کو شعر کی زبان اور اسلوب سے الگ کر کے ایک مستقل حیثیت بخشنے کی تحریک، جو سرسیّد اور حالؔی نے اپنے زمانے میں شروع کی تھی، میں نے موجودہ زمانے کے تقاضوں کے مطابق اسے آگے بڑھایا ہے۔ میں نے انگریزی اور جرمن سے شعر و ادب اور فلسفہ، عمرانیات کی منتخب کتابوں کا اردو میں ترجمہ کر کے لفظوں اور ترکیبوں کا وسیع اور رنگارنگ ذخیرہ جمع کرنے اور اسے سلیقے سے برتنے کی کوشش کی ہے، تاکہ نثر کی ایسی زبان بن سکے جس کے اندر ایک طرف خیال میں صفائی، فصاحت اور توازن، بیان میں ضبط و ترتیب اور استدلال اور الفاظ میں کفایت ہو اور دوسری طرف موقعے کے تناسب سے ادبی چاشنی بھی پائی جائے۔ اس میں مجھے پوری کام یابی نہ ہوئی ہو پھر بھی یہ کوشش بجائے خود قابلِ ذکر اور قابلِ لحاظ ضرور ہے"۔ (۲۸)

سیّد عابد حسین کے سلسلے میں ظ۔ انصاری کی یہ رائے بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ "عابد صاحب تاریخ اور فلسفے کے آدمی ہیں، وہ شخصیت کا مطالعہ اس کے ارتقا میں کرتے ہیں اور ارتقا کا ایک ایک تار ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ (۲۹)

سیّد عابد حسین کے مضامین کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے ہاں اصل اہمیت موضوع کی ہے۔ وہ زیادہ تر گفتگو موضوع کے حوالے سے کرتے ہیں مگر موضوع کو کس حد تک نبھایا گیا ہے اور اُسے نبھانے میں کہاں تک کامیابی حاصل ہو سکی ہے، اس سے اُنھیں کم ہی سروکار ہوتا ہے۔ حالاں کہ موضوع کی صحیح قدروقیمت کے تعین میں اس کے اندازِ پیش کش کو بڑا دخل ہوتا ہے۔

ذاکر حسین خان

ڈاکٹر ذاکر حسین خاں (۱۸۹۷ء۔۱۹۶۹) اگر چہ ایک سیاسی مدبّر، ماہر تعلیم اور بچّوں کے ادیب کی حیثیت سے متعارف ہیں اور اِن شعبوں میں اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ ملّت اسلامیہ ہند کی تاریخ میں ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔ لیکن خالص ادب و تنقید پر اُنھوں نے جو کچھ لکھا ہے، اُسے بھی اہلِ نظر کے نزدیک غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ مصنّفین جامعہ کی ۱۹۴۷ء تک کی کتابوں کی فہرست میں ذاکر حسین کی نو کتابوں کے نام ملتے ہیں۔ (۳۰) مثلاً: تعلیمی خطبات، مُرغی اجمیر چلی، معاشیات قومی، مبادیِ معاشیات، ہندستان کیا ہے؟، معاشیات مقصد و منہاج، ریاست (ترجمہ افلاطون) اور حالؔی۔ محبّ وطن۔ ان میں آخر الذکر کتاب ''حالؔی۔ محبّ وطن'' اُردو تنقید خصوصاً جامعہ ملّیہ اسلامیہ کی اُردو تنقید کے لیے سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔

''حالؔی۔محبّ وطن'' ۱۹۴۳ء میں اُردو گھر احمد منزل، کلاں محل دہلی سے شائع ہوئی۔ کتاب کے شروع میں الیاس احمد مجیبی نے عرضِ ناشر کے عنوان سے تعارف کے طور پر دو صفحے لکھے ہیں۔ اِس کے بعد پانچ صفحات پر مشتمل پروفیسر رشید احمد صدیقی کا پیش لفظ ہے۔ یہ کتاب دراصل ذاکر حسین کا ایک مقالہ ہے، جو اُنھوں نے اکتوبر ۱۹۳۵ء میں پانی پت میں منعقد ہونے والی خواجہ الطاف حسین حالؔی کی صد سالہ برسی (یوم پیدائش) کے لیے سپرد قلم فرمایا تھا۔ اِس تقریب کی صدارت ہز ہائی نس والیِ بھوپال نواب محمد حمید اللہ خاں نے فرمائی تھی اور اِس موقعے کے لیے علامہ اقبال نے ایک بڑی والہانہ نظم لکھی تھی، جسے ''حالؔی کے حضور میں'' کے عنوان سے شامل کتاب کیا گیا ہے۔

غدر کے بعد مسلمان جس زبوں حالی سے دوچار ہوئے اور اس کے نتیجے میں جو مایوسی اور عدمِ اطمینان کی صورتِ حال پیدا ہوئی، اس سے وقت کا ہر دانش ور اور ہم درد

قوم و ملت متاثر تھا۔ زبان و قلم سے آہیں بھی نکل رہی تھیں اور کراہیں بھی، خواجہ الطاف حسین حالی اِس صورتِ حال سے سب سے زیادہ متاثر و مضطرب تھے۔ لیکن وہ اپنے اضطرابات یا تاثرات کو چیخ پکار یا نالہ و ماتم سے "آلودہ" کرنے کے قائل نہ تھے۔ ملتِ اسلامیہ کی زبوں حالی کا پورا کرب و اضطراب ان کے ادب اور شاعری میں سمٹ آیا تھا۔ بہ قول رشید احمد صدیقی

"حالی مسلمان تھے اور مسلمانوں کی واماندگی کے مفسّر" (۳۱)

ذاکر حسین نے اپنے اِس تنقیدی مقالے میں مولانا حالی کو ایک محبِ وطن کی حیثیت سے دیکھا ہے۔ اِس سے صرف حالی کی زندگی اور شاعری پر ہی روشنی نہیں پڑتی، بل کہ "وطن دوستی" کا صحیح اور فطری تصوّر بھی سامنے آجاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ذاکر حسین کی تحریر کا وہ اسٹائل یا اسلوب بھی سامنے آتا ہے، جو صرف ان ہی کے لیے مخصوص تھا۔

"حالی۔ محبِ وطن" میں مولانا حالی کی مختلف مترجم اور طبع زاد نظموں اور قطعات کے حوالے سے حالی کو "محبِ وطن" ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر ذاکر حسین خاں کے خیال میں حالی کو محض مسلمانوں کا ہم درد و غم خوار کہنا یا ثابت کرنا حالی اور ان کی شاعری کے ساتھ نا انصافی ہے، بل کہ جو لوگ حالی کو صرف مسلمانوں کا، ہم درد و غم خوار سمجھتے ہیں، ان کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ اِس سے دل کے میل کا پتا چلتا ہے۔ حالی کا شیشۂ دل اِن کدورتوں سے پاک تھا۔ ڈاکٹر صاحب نے ایک سے زائد بار اپنے اِس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "عزت کا بھید ملک کی خدمت میں چھپا ہوا ہے"۔ (۳۲)

حالی کے ایک شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے اُس کے "حُبّ الوطنی" کے "جوہرِ پوشیدہ" کو عیاں کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کہیں دیس والوں کی تنگ نظری اور تعصب کے مہلک مظاہر سے (حالی) دل برداشتہ ہوتا ہے، کہیں دردِ محبت سے مجبور، کس انداز سے اپنی تکلیف کا اظہار کرتا ہے:

کبک و قمری میں ہے جھگڑا کہ چمن کس کا ہے
کل بتا دے گی خزاں، یہ کہ وطن کس کا ہے (۳۳)

ذاکر حسین نے حالیؔ کو ایک ''محبِّ وطن'' کی حیثیت سے پیش کرنے کے لیے اپنے قلم کی پوری قوت صرف کردی ہے اور حالیؔ کے اُن ناقدین پر جو اُنھیں ''محبِّ وطن'' تصوّر نہیں کرتے 'نکتہ چینی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہی صحیح ہے کہ حالیؔ نے زیادہ تر مسلمانوں کو ہی اپنا مخاطب سمجھا ہے' اُنھیں خوابِ غفلت سے جگانے میں اپنے قلم کا پورا زور صرف کردیا ہے' ان کے اندر اجتماعی زندگی کا شعور اور احساس پیدا کرنے کے لیے اپنی عمر کھپا دی ہے، اُنھیں اخلاقی قدروں کا احساس دلایا ہے' اُن کی معاشرت پر نکتہ چینی کی ہے' ان کے تمدن اور کلچر پر سخت تنقید کی ہے، ان کے امیروں کو شرمایا اور غیرت دلائی ہے، ان کے غریبوں اور پس ماندہ لوگوں کو ہمّت و حوصلے کی دولت بخشی ہے' ان کے علما کو ان کے فرائض یاد دلائے' شاعروں اور ادیبوں کی بے مغز یاوہ گوییوں کا تمسخر کرتے ہوئے اُنھیں تحصیلِ علم اور تعمیری شعر و ادب کی طرف متوجہ کیا اور پوری ملّت کو تجارت اور محنت و مشقت کے لیے آمادہ کیا۔ غرض کہ وہ سب کچھ کیا جو ایک ہم درد بہی خواہِ ملت کو کرنا چاہیے۔ کیا ان تمام خدمات اور کارناموں کی وجہ سے ہمیں اِس بات کا حق نہیں پہنچتا کہ ہم اُنھیں 'محبِّ وطن' کہہ سکیں؟ ''جو لوگ ایسا سمجھتے ہیں' افسوس کہ بعض لوگ ایسا سمجھتے ہیں' اُنھیں خود اپنے دل اور نظر کا علاج کرانا چاہیے''۔(۳۴)

ذاکر حسین کی ۴۶ صفحات کی یہ مختصر سی کتاب۔ ''حالیؔ۔ محبِّ وطن'' اُن کی تاثراتی و جمالیاتی تنقید کا بھی بہترین نمونہ ہے اور عملی تنقید کا بھی اور مولانا خواجہ الطاف حسین حالیؔ کا نئے زاویے سے ایک کام یاب تعارف بھی۔

محمّد مجیب

پروفیسر محمد مجیب (۱۹۰۲-۱۹۸۵ء) کا شمار ملک کے صاحب طرز مصنفین اور نمایاں دانش وروں میں ہوتا ہے۔ وہ ہندستان کے منفرد اہل قلم ہیں، جو بہ یک وقت چھے زبانوں اُردو، عربی، فارسی، جرمن، روسی اور فرانسیسی سے نہ صرف واقف تھے، بل کہ اِن کے ادب کا گہرا اور عمیق مطالعہ بھی کیا تھا اور کم و بیش اِن سب زبانوں میں اُنھیں لکھنے اور مافی الضمیر ادا کرنے کی قدرت بھی حاصل تھی۔ اگر چہ اُنھوں نے اُردو میں لکھنا بہت بعد میں شروع کیا، لیکن لکھنؤ کی مخصوص ادبی فضا میں ابتدائی تربیت پانے کی وجہ سے ذوق میں فطری طور پر ستھرائی آگئی تھی، اِس لیے جب اُردو میں لکھنا شروع کیا تو بہت جلد ان کے قلم کو قبول عام حاصل ہو گیا۔

محمد مجیب کا اصل میدان تاریخ تھا۔ وہ زندگی کے اہم مسائل کو تاریخ کی روشنی میں دیکھتے اور پرکھتے تھے۔ ان کی تاریخ نگاری کا وہ پہلو، جس کی وجہ سے وہ پہچانے جاتے ہیں، وہ علم، فن، مذہب اور فلسفے کا امتزاج ہے۔ اُن کے فن کا یہ پہلو ان کی ہر تحریر میں اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ تاریخ سے متعلق ان کی تحریریں تقریباً نصف صدی پر پھیلی ہوئی ہیں۔ یہ زمانہ ۱۹۷۲ء سے تعلق رکھتا ہے۔ اِس سلسلے کی اُن کی سب سے پہلی کتاب "تاریخ فلسفہ سیاسیات" ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۶ء میں منظر عام پر آئی تھی۔ دوسری کتاب "دنیا کی کہانی" ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی، یہ کتاب دراصل محمد مجیب کی سترہ ریڈیائی تقریروں کا مجموعہ ہے، اِن تقریروں میں محمد مجیب نے انسانی تہذیب و تمدن کے قدیم و جدید عہد کے ارتقائی مدارج کی نشاں دہی کی ہے۔ اِس کتاب کے کم و بیش دو برس بعد "روسی ادب کی تاریخ" دو جلدوں میں پیش کی۔ "تاریخ تمدن ہند" اُن کی ایک اہم کتاب ہے، جو ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی۔

محمد مجیب کے خیال میں معتدل و متوازن اندازِ فکر پیدا کرنے کے لیے تاریخ ایک موثر اور بہترین ذریعہ ہے۔ وہ تاریخ کے معاملے میں قومی اور علاقائی عصبیتوں کو روا نہیں رکھتے۔ بل کہ اس سلسلے میں وہ عالمی انسانی قدروں کے علم بردار واقع ہوئے ہیں۔ ان کے خیال میں تاریخ میں قومی، نسلی اور جغرافیائی امتیاز تاریخ کے قاری کو گم راہ کر دیتا ہے۔ اِس رویے کو وہ سائینسی طریق کار کے منافی تصوّر کرتے ہیں، وہ کہتے ہیں کہ تہذیب کسی ایک دور کی پیداوار نہیں ہوتی، اس کے ارتقائی مدارج کو بہ ہر حال پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔

محمد مجیب تاریخ میں مارکسی نقطہ نظر کے مؤیّد ہیں اور معاشی نظام کے تعلق سے اس کی راویوں کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں۔ لیکن بعض پہلوؤں سے اُنھوں نے مارکس سے اختلاف بھی کیا ہے۔ خصوصاً اُن مقامات پر جہاں اُس نے تاریخِ انسانی کے معاشرتی طبقوں کی باہمی جنگ کی غلو آمیز بات کہی ہے۔(۳۵) اِس صورت میں اُنھیں تاریخی یا تہذیبی تنقید کا نمائندہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہر چند محمّد مجیب مارکس کے مویّد ہیں اور عام معنوں میں نئی روشنی کے علم بردار بھی۔ لیکن اسلامی طرزِ مساوات سے وہ خاصے متاثر نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ لکھا ہے:

"اسلام نے اُس تنگ نظری کو ایک قید خانہ ٹھیرایا ہے، جو ذات، قوم اور نسل کے فرق کو ماننے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس روحانیت کو بے کار سمجھا ہے، جو آدمی کی اپنی شخصیت میں رہے اور جماعت تک نہ پہنچائی جا سکے"۔(۳۶)

محمّد مجیب کے تخلیقی ذخیرے میں افسانے بھی ملتے ہیں اور ڈرامے بھی۔ لیکن افسانے اُن کے ہاں ترجیحی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں کھیتی، انجام، خانہ جنگی، حبہ خاتون، ہیروئن کی تلاش، دوسری شام، آزمایش اور آؤ ڈراما کریں خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ محمّد مجیب کے ڈرامے فن اور اسٹائل کے اعتبار سے اُردو ڈراموں کی تاریخ میں امتیازی شان رکھتے ہیں۔ وہ اپنے ڈراموں میں ایک مصلحِ قوم کی حیثیت سے بھی سامنے آتے ہیں اور تاریخی ناقد کی حیثیت سے بھی۔

محمّد مجیب نے کم و بیش ڈیڑھ سو مضامین مختلف موضوعات پر لکھے ہیں۔ اُردو مضمون نگاری کی روایت ۱۸۵۷ء سے باقاعدہ ملتی ہے۔ از آں دم تا ایں دم یہ روایت مختلف حالات اور مقاصد کی ترجمانی کرتی رہی۔ بے شبہ اِس روایت کی تاریخ میں محمّد مجیب کو

نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنے تاریخی اندازِ نظر کی وجہ سے اپنے تمام معاصرین میں ممیز نظر آتے ہیں۔ اُنھوں نے مذہب کو بھی موضوع بنا کر اس پر تاریخی حیثیت سے گفتگو کی ہے اور تعلیم پر بھی اور فن پر بھی۔ اُنھوں نے سیاسیات کو بھی اپنے قلم کا موضوع بنایا ہے اور شخصیات اور ثقافت کو بھی۔ مذہب سے متعلق ان کے مضامین خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ ان میں مذہبی ارتقا کے نظریے' ہندو فلسفہ اور عبادت خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ بعض مضامین میں اُنھوں نے اسلامی تصورات اور اسلامی تہذیب کے گوشوں کو بھی اُجاگر کیا ہے۔ تعلیمی مسائل سے متعلق ان کے مضامین یا تو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں دیے جانے والے خطبے ہیں یا ملک و بیرون ملک میں منعقد ہونے والی علمی و تعلیمی کانفرنسوں کے مواقع پر پیش کیے جانے والے مقالات یا خطبات۔ محمد مجیب کی رائے میں تعلیمی ادارے اجتماعی زندگی کی خدمت کا موزوں ترین ذریعہ ہیں' لیکن یہ فریضہ اُسی وقت انجام دیا جا سکتا ہے' جب کہ ہمارے نصاب میں نئے علوم کے ساتھ اسلامیات اور اخلاقیات کو بھی جگہ دی جائے۔ فن و ادب سے متعلق ان کے مضامین رسائل و جرائد میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان کا تصورِ فن 'فن و ادب کے مقاصد اور اصول نقد اور اسلوب پر مشتمل ہے۔ اس سلسلے میں ان کے مستقل مضامین اور مقالات بھی ملتے ہیں اور وہ دیباچے اور مقدمے بھی جو، اُنھوں نے مختلف ادبی و تنقیدی کتابوں پر تحریر کیے ہیں۔ اُن کا مضمون ''ادب اور ادیب کا مقصد'' اپنے موضوع پر ایک اہم مضمون ہے، اس سے ان کے ادبی و تنقیدی نقطۂ نظر پر خصوصیت کے ساتھ روشنی پڑتی ہے، (۳۷) ان کے تنقیدی شعور و رجحان کو جاننے کے لیے ان کا مضمون ''مرزا غالب'' معاون ثابت ہوتا ہے۔ (۳۸) ''غالب کے تین شعر'' محمد مجیب کی ایک ریڈیائی تقریر ہے (۳۹) اسے باقاعدہ طور پر تنقیدی مضمون تو نہیں کہا جا سکتا، تاہم اسے تنقید سے الگ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ انھوں نے غالب کے تین شعروں کی مدد سے اپنے جن تاثرات اور جس نقطہ نظر کو پیش کیا ہے، وہ ادب و تنقید کے طالب علم کے لیے ''غالب شناسی'' کے ذیل میں ممد ثابت ہوتا ہے۔

محمد مجیب نے درجنوں افسانے اور کہانیاں بھی لکھی ہیں، جو ان کی کتاب ''کیمیاگر'' وغیرہ میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان کے افسانوں اور کہانیوں میں عورت اپنی لطافتوں اور

کثافتوں کے ساتھ نظر آتی ہے، وہ عورت کو Ideal بنا کر نہیں پیش کرتے، بل کہ وہ فطری انداز میں سامنے آتی ہے۔ وہ اپنی صورت و سیرت کے فطری حسن و قبح کے ساتھ اپنے فکر و عمل سے اپنا تعارف کراتی ہے۔(۴۰) محمد مجیب افسانے کو ادبی اولاد قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک ضمیر کو بیدار اور عقیدے کو زندہ رکھنا آرٹ کا نصب العین ہے۔

محمد مجیب اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ آرٹ کے شیدائی کا حوصلہ زیادہ بلند نہیں ہوتا، تاہم وہ کہتے ہیں کہ آرٹ کے اعلیٰ و ادنیٰ شیدائی میں فرق نہ کرنا گویا مذہبی معاملات میں پیغمبر اور مولوی کو ایک سمجھ لینا ہے۔(۴۱) محمد مجیب نے جن اقدار کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا ہے۔ تقریباً وہی قدریں اور وہی موضوعات ان کے افسانوں میں بھی ہیں۔ ان کی کتاب ''کیمیاگر'' سے میرے اس خیال کی بھرپور تائید ہوتی ہے۔

محمد مجیب کا اہم ادبی کارنامہ ''غالب ____ اردو کلام کا انتخاب'' ہے۔ اس میں انھوں نے سب سے پہلے ''غالب کا زمانہ'' کے عنوان کے تحت مرزا غالبؔ کی پیدائش کے وقت کے سیاسی حالات بیان کیے ہیں اور اس وقت کے سماجی اور معاشرتی پس منظر پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد بتایا ہے کہ ان حالات میں عوام کا تعلق شاعری سے منقطع ہو گیا تھا، البتہ نظیر اکبر آبادی نے اپنی شاعری کو اس قرنطینہ سے نکالا اور ان کے کلام کا حسن اور اس کی رنگینی اس کی شہادت دیتی ہے کہ اردو شاعری نے سماجی پابندیوں کا لحاظ کر کے اپنے آپ کو بہت سی واردات قلبی سے محروم رکھا۔ لیکن نظیر اکبر آبادی کے طریقے کو شاعروں اور نقادوں نے پسند نہیں کیا اور ان کے ہم عصر لوگوں پر ان کے کلام کا اثر نہیں ہوا، اس طرح شاعر کے احساسات کا تعلق اس کی ذات سے ہی رہا۔ اس کی کیفیتیں سماج کی خوشی اور رنج سے الگ اور مختلف رہیں۔(۴۲)

محمد مجیب کا خیال ہے کہ غالبؔ کے دور کی شاعری سیاست، سماج اور مذہبی معاملات سے الگ تھی اور الگ رہنے کی وجہ ان کے نزدیک یہ رہی کہ اس دور میں زندگی کا مختلف خانوں میں منقسم ہونا تسلیم کر لیا گیا تھا۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ '' شاعروں میں انفرادیت کو فروغ، وحدت الوجود کے نظریے کی وجہ سے بھی ہوا۔ اس نظریے کے مطابق انسان اور اس کے خالق کے درمیان بہ راہ راست تعلق ہو سکتا تھا۔ کسی وسیلے کی ضرورت

نہیں تھی، اس طرح شاعر، عقیدے اور عمل کے معاملات میں خود فیصلہ کرنے کا اختیار رکھتا تھا اور سماج سے الگ ہو کر وہ اپنی انفرادیت کا جو تصور چاہتا قائم کر سکتا تھا۔ اپنی زندگی کا الگ نصب العین مقرر کر کے چاہتا تو کہہ سکتا تھا کہ عشق، عاشق اور معشوق کے سوا جو کچھ ہے، وہ سب ہیچ ہے"۔ (۴۳)

محمد مجیب کے نزدیک دواوین کو ردیف وار مرتب کرنا شاعر اور قاری کے درمیان ایک دیوار ہے۔ اس سے شاعر کے ارتقائی سفر تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ چوں کہ کلام غالبؔ کو ردیف کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے، اس لیے ان کی ادبی و جمالیاتی نشو و نما کا صحیح پتا نہیں لگایا جا سکا۔ (۴۴) محمد مجیب کا خیال ہے کہ غالبؔ چند خطوط کھینچ کر چھوڑ دیتے ہیں، تصویر کی تکمیل کا کام قاری یا سامع کے حوالے کر دیتے ہیں۔ کبھی خطوط ایسے ہوتے ہیں کہ جن سے ایک سے زیادہ تصویریں مل سکتی ہیں اور کبھی ایسے کہ جس طرح بھی جوڑیے توڑیے کوئی واضح تصویر نہیں بنتی۔(۴۵)

محمد مجیب کا خیال ہے کہ اگرچہ غالبؔ نے دربار سے وابستہ ہونے کی وجہ سے اپنی انفرادیت ختم نہیں کی، حسن کی زلفوں میں عقل کے پیچ ڈالنا ان کا خاص فن رہا ہے، لیکن دربار میں رسوخ پیدا ہونے کی وجہ سے سامعین کا لحاظ خصوصیت سے رکھا ہے۔ بہادر شاہ کی پیر سال رومانیت کو بھی ہمیشہ سامنے رکھا ہے۔ سامعین و حاضرین کے اس لحاظ کی وجہ سے غالب نے بھی عام مذاق کے اعتبار سے محاورے استعمال کیے ہیں اور شعروں میں مسائل نظم کیے ہیں۔ غالب کی اس روش نے انھیں دربار سے لے کر بازار تک ہر جگہ عمومی مقبول و ہر دل عزیز بنا دیا۔ (۴۶) ان کے خیال میں غالبؔ کا وہ کلام زیادہ بلند اور معیاری ہے، جو عوام الناس اور درباروں سے بے نیاز ہو کر تخلیق کیا گیا ہے۔ عوام الناس اور درباروں کے مصالح کو سامنے رکھ کر پیش کیے جانے والے کلام غالبؔ کو محمد مجیب نے پگھلتی ہوئی برف سے تشبیہ دی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "ان (غالب) کے ابتدائی دور کے کلام میں وہ شان ہے جو، پہاڑ کی چوٹی کی چمکتی ہوئی برف میں ہوتی ہے۔ دوسرے دور میں یہ برف پگھلتی، چشمے بن کر نیچے بہتی ہے، صرف چوٹی نہیں بل کہ پورا پہاڑ سامنے آجاتا ہے، جنگل نظر آتے ہیں، ہوائیں چلتی ہیں، چشمے گیت گاتے ہوئے وادی میں اترتے

ہیں، مگر بلندی پھر بلندی ہے۔ آبشار اور سبزہ زار اس کے نیچے ہی ہوتے
ہیں"(۴۷)

عام ناقدوں کی طرح محمد مجیب بھی غالبؔ کی مشکل پسندی کا سبب بیدلؔ کی پیروی کو بتاتے ہیں۔ غالبؔ نے ایک عورت کے جھک کر سلام کرنے کی تصویر اپنے اس شعر میں کھینچی ہے:

سرو کار تواضع تا خم گیسو رسانیدن
بسان شانہ زینت ریز ہے دست سلام اس کا

محمد مجیب کی رائے میں یہ شعر پیروی بے دلؔ کا نتیجہ ہے، غالبؔ کے اس انداز کو وہ ایک خوب صورت موسل سے خطاطی کی مشق سے تعبیر کرتے ہیں۔(۴۸) ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے:

"غالب کی معنی آفرینی، ہمیں معما آفرینی معلوم ہوتی ہے اور معمے حل کرنے کی ہم میں قابلیت نہیں۔ اس طرح لوگ سننے اور سمجھنے کی کوشش پر مجبور ہو جاتے ہوں گے۔ غالبؔ نے فارسی اور اردو کو ایک نئے ڈھنگ سے ملا کر اپنی ایک الگ اور انوکھی زبان بنائی تھی، جس میں ایجاز کی حیرت انگیز گنجایش تھی اور جو شعر کے میدان کو معنی آفرینی کے لیے وسیع تر کر دیتی تھی، یہ معنی آفرینی، یہ دل و دماغ میں نئی کیفیتیں، نئے ہنگامے پیدا کرنے والی طاقت کیا تھی؟ پہلے دور کا ایک شعر مثال کے طور پر لیجیے:

کلفت ربط این و آں، عظمت مدعا سمجھ
شوق کرے جو سر گراں، محمل خواب پا سمجھ

کہا جاتا کہ انسان کو دنیا اور عاقبت کے درمیان ربط اور ہم ہنگی پیدا کرنا اور قائم رکھنا چاہیے، لیکن غالبؔ کے نزدیک اس کی کوشش کرنا انسانی زندگی کے مدعا اور مقصد سے غافل ہو جانے کے برابر ہے"(۴۹)

محمد مجیب کا نقطہ نظر ہے کہ شاعر کا منصب رہ نمائی کرنا نہیں ہے، بل کہ عالم امکانات کی سیر کا ایسا شوق پیدا کرنا ہے کہ آدمی خود بے چین ہو کر نکل کھڑا ہو۔(۵۰) ان کے خیال کے مطابق غالبؔ کو سمجھنے کے لیے اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ شاعری ان

کے لیے اثبات خودی کا ذریعہ تھی اور ان کی خودی کا بھی ایک خاص رنگ تھا، جس کی مثال گرد بادیعنی بگولا ہے، ایسی ہی کیفیت سے ان کی طبیعت کو عقدہ کشائی کی لذت نصیب ہو سکتی تھی، (۵۱) وہ غالبؔ کا سب سے اعلیٰ شاعرانہ استعارہ "انسان" قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان ہی غالبؔ کے تخیل کی تخلیق اور ان کے کلام کا خالق ہے اور وہ ہمیشہ انسانیت ہی کی گوناگوں کیفیات میں محو نظر آتے ہیں۔ (۵۲)

محمد مجیب ایک مورخ بھی تھے اور ڈرامانگار وافسانہ نویس بھی، وہ ایک شخصیت نگار بھی تھے اور ایک صاحب طرز انشاپرداز بھی۔ انھوں نے اردو اور انگریزی میں متعدد تصانیف چھوڑی ہیں، جن کا تعلق تاریخ، تہذیب و تمدن اور ادب و ثقافت سے ہے اور بہت بڑی تعداد ایسے مضامین کی بھی ہے، جن کا تعلق اسلامیات، تعلیمات، تاریخ ادب، شخصیات اور سیاسیات سے ہے۔ ان کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ ان کا مطالعہ عمیق اور وسیع ہے۔ ادب میں جو کچھ بھی انھوں نے لکھا ہے، خواہ اسے کمیت کے اعتبار سے کوئی حیثیت نہ دی جاسکے لیکن کیفیت کے لحاظ سے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ "غالب۔۔۔ اردو کلام کا انتخاب" کے چالیس صفحاتی مقدمے کے علاوہ ان کی کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی، جسے ان کے تنقیدی رجحان کا واضح نمونہ کہا جاسکے یا پورے شرح صدر کے ساتھ اسے تنقید کے کسی خانے میں رکھا جاسکے۔

عبداللطیف اعظمی

عبداللطیف اعظمی (پ: ۱۹۱۷) کی کتابوں کی فہرست خاصی طویل ہے اور مختلف علمی و ادبی رسائل سے وابستہ ہو کر جو قلمی خدمات انجام دی ہیں وہ مستزاد ہیں۔ لیکن ان کی اس طویل و گوناگوں ادبی و علمی مصروفیات کے باوجود ان کے تنقیدی مقام و مرتبے کی نشان وہی ایک دشوار کام ہے۔ انھوں نے سوشلزم اور اسلام کے حوالے سے بھی لکھا ہے اور بھارت، امریکہ، گاندھی جی، نہرو اور ڈاکٹر راجندر پرساد وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ ان کی تحریروں کے ذخیرے میں ابو الکلام آزاد کے معترضین کے جوابات بھی ملتے ہیں اور سر سید، اقبال اور محمد علی جوہر کے افکار و خیالات کو سمجھنے کی جستجو بھی اور مولوی عبدالحق، ذاکر حسین اور محمد مجیب کے کارناموں پر گفتگو بھی ملتی ہے اور شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں اور مشاہیر کے خطوط اور ان کے مختصر حالات جیسی معلومات افزا کتابیں بھی۔ ان تمام کاموں کے پیش نظر خواہ انھیں آج کی اصطلاح میں تنقید نگار کی حیثیت نہ دی جائے، تاہم یہ تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ ان کے تنقیدی شعور کی ہی دین ہے۔ وہ دراصل تحقیق کے آدمی ہیں اور ہر علمی و ادبی کام کو وہ تحقیق ہی کے نقطہ نظر سے دیکھنے کے عادی ہیں اور یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ تنقید کو تحقیق سے اور تحقیق کو تنقید سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔

عبداللطیف اعظمی نہایت صاف اور سادہ زبان لکھنے کے عادی ہیں، جسے وہ "روکھی اور پھیکی" زبان سے تعبیر کرتے ہیں،(۱) وہ نہ صرف یہ کہ عبارت آرائی یا انشا پردازی کو پسند نہیں کرتے، بل کہ ان دونوں چیزوں کو تحقیق و تنقید کے لیے سمِ قاتل تصور

کرتے ہیں۔ (۱) ان کا علمی و ادبی ذوق تحقیق سے مناسبت رکھتا ہے۔ کسی بھی موضوع پر قلم اٹھاتے وقت ان کی محنت و دیدہ ریزی اور صداقت تک رسائی حاصل کرنے کا فطری ذوق بہ قول ضیاء الحسن فاروقی : ''بڑا فیضان بخش ہے'' (۵۳) وہ موضوع کی تمام جزئیات پر نگاہ رکھتے ہیں اور اس سلسلے کی تفصیلات کو یک جا کرنے میں کبھی غفلت اور تساہل کو راہ نہیں دیتے۔ چوں کہ وہ علمی و ادبی عصبیت سے بالاتر ہیں، اس لیے وہ تفصیلات سے جو رائے قائم کرتے ہیں، وہ کانٹے پر تلی اور موتی کے مانند سچی ہوتی ہے۔ ان کے اسلوب نگارش میں ہم واری بھی ہوتی ہے اور تہ داری و صلابت بھی۔ اس صورت میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ دبستان شبلی کے حقیقی پیرو ہیں۔

عبداللطیف اعظمی تحقیق میں تاریخ کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا نقطہ نظر ہے:

> ''اگر کسی شخصیت پر لکھنا ہو تو جب تک لحد سے مہد تک اس کی جملہ تاریخیں سامنے نہ ہوں، میرے لیے لکھنا دشوار ہو جاتا ہے اور اگر کسی ادبی موضوع پر تنقیدی یا تحقیقی نقطہ نظر سے لکھنا ہو تو جب تک ضروری تاریخیں سامنے نہ ہوں، اس وقت تک میں اس کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ اس دوسری خامی کی وجہ سے جب بھی کوئی چیز لکھنے کا ارادہ کیا تو ضروری تاریخوں کی کم یابی اور غلطیاں بھاری پتھر ثابت ہوئیں، جس کو ہٹانے میں دست و بازو شل ہو گئے''

اس اقتباس سے اس بات کا بہ خوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اعظمی تحقیق میں کس دیدہ ریزی کو ضروری سمجھتے ہیں اور وہ خود بھی اس سلسلے میں کس درجہ تفحص و جستجو سے کام لیتے ہیں۔ ''مشاہیر کے خطوط اور ان کے حالات'' اگرچہ اعظمی کی تصنیف نہیں، ترتیب ہے، تاہم خطوط کے متن اور تاریخوں کی صحت کے سلسلے میں جو کد و کاوش انھوں نے کی ہے، اس کی موجودگی میں اس کا درجہ ترتیب کی سطح سے بہت بلند ہے۔ اس میں ان کی تنقیدی بصیرت بھی ہے اور تحقیقی جستجو بھی۔ ان دونوں نے مل کر اس مجموعہ خطوط کو ایک تصنیف کی حیثیت دے دی ہے۔ ''مولانا شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں'' عبداللطیف اعظمی کا ابتدائی کا کام ہے۔ لیکن اس کی اہمیت ہمیشہ مسلم رہے گی۔ اس میں انھوں نے ابتدا نثر اردو کے آغاز اور نشو و نما

پر گفتگو کی ہے۔اس کے بعد اردو کی ترقی کے سلسلے میں سر سید کی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

"سر سید سے قبل اردو زبان علوم و فنون سے نا آشنا تھی۔ اچھی کتابیں اگر کچھ تھیں تو بہت کم، جیسے دال میں نمک، طرز تحریر نہایت الجھا ہوا اور تعقید و تصنع سے پر"(۵۴)

اس ذیل میں ان کی رائے ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے ترجموں اور تالیفوں میں سادگی اور سلاست کی یقیناً کوشش کی گئی، لیکن اگر سر سید ادھر متوجہ نہ ہوے ہوتے تو شاید منزل مقصود تک پہنچنے میں بہت دیر لگتی۔ اعظمی اس سلسلے میں بھی سر سید کا احسان ماننا ضروری قرار دیتے ہیں کہ انھوں نے نوجوان لکھنے والوں میں ادبی تنقید کا ذوق پیدا کیا اور اردو لٹریچر کو صحیح ادبی رنگ سے آشنا کیا، جو ان سے قبل موجود نہیں تھا۔(۵۵) اور دوسرے ناقدین کی طرح عبداللطیف اعظمی بھی اس بات کے قائل ہیں کہ غالبؔ کو روشناس کرانے اور ان کو ہر دل عزیز بنانے میں بہت بڑا حصہ حالیؔ کی یادگار غالبؔ کا ہے۔(۵۶) اعظمی نے اپنی اس کتاب میں شبلی و حالیؔ کی معاصرانہ چشمک کے قصے کو جس باخبری کے ساتھ نپٹایا ہے، وہ اردو ادب کی ایک بڑی خدمت ہے۔(۵۷)

عبداللطیف اعظمی کی اس رائے سے اختلاف کی بہ ہر حال گنجایش ہے کہ ترتیب کے لحاظ سے مولانا شبلی کا نام، عناصر اربعہ میں سب سے بعد میں آتا ہے، لیکن کارناموں اور علمی خدمات کے لحاظ سے وہ سر فہرست ہیں۔(۵۸) ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اور یہ صرف شبلی کا کارنامہ ہے کہ اردو اس قابل ہوئی کہ ہندستان کی علمی زبان کہلا سکے، اردو دوسری ترقی یافتہ زبانوں سے آنکھیں ملا سکے۔ شبلی اپنی تحقیقات کے لحاظ سے چاہے تاریخ میں ہوں یا ادب و زبان میں، اس قدر آگے ہیں کہ ان کے معاصرین میں سے کوئی ان کی گرد کو بھی نہیں پہنچ سکا"۔(۵۹)

اس مقام پر عبداللطیف اعظمی کا رویہ تاثراتی بھی ہے اور جذباتی ہے۔ شاید یہاں انھیں یہ بات یاد آگئی کہ شبلی ان کے اپنے ہم وطن بھی ہیں اور عزیز قریب بھی۔ لیکن تنقید میں اس طرح کے تاثرات یا جذبات کی گنجایش نہیں۔ اردو ادب کے جن عناصر اربعہ کا تذکرہ

ادب کی کتابوں میں ملتا ہے، وہ چاروں اپنی جگہ آفتاب و ماہتاب ہیں۔ ان میں کسی کو گھٹانا یا بڑھانا ادب کی تاریخ کے لیے مفید نہیں قرار دیا جاسکتا۔

عبداللطیف اعظمی کی اس رائے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ شبلی سے پہلے سیاسی شاعری کا اگر کوئی وجود تھا تو وہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شبلی نے جس جرات و ہمت سے، سامراج پر چوٹیں کیں، شہنشاہیت کے خلاف نظمیں لکھیں، غیر ملکی اقتدار کی جڑوں پر کلہاڑے لگائے، مسلمان عوام کو آزادی کی راہ پر گام زن ہونے کی تلقین کی، علما کو حجروں سے نکلنے کی دعوت دی اور قوم پرست مسلمانوں کی رہ نمائی اور قیادت کی، اس کی مثال نہ صرف ان کے ہم عصروں میں ناپید ہے، بل کہ دور دور تک اس کا وجود نہیں نظر آتا۔

عبداللطیف اعظمی چوں کہ عربی و فارسی کی شعریات سے بھی واقف ہیں اور اردو کے جدید و قدیم رویوں سے بھی، اس لیے انھوں نے اردو ادب و تنقید کے حوالے سے جو بات بھی لکھی ہے، اس میں خاصا اعتماد اور انشراح پایا جاتا ہے۔ یہی وہ وصف ہے، جو ان کی تحریروں کو ممتاز کرتا ہے اور انھیں ادب و تنقید کے کسی دبستان سے منسلک ہونے کے بجائے اپنی دنیا آپ بسانے کی ترغیب دیتا ہے۔

مسعود حسین

مسعود حسین (پ: ۱۹۱۹ء) اردو ادب میں بہ حیثیت شاعر و ادیب بھی شہرت رکھتے ہیں اور بحیثیت ماہر لسانیات و محقق بھی اور بہ حیثیت ناقد بھی۔ انھیں سب سے پہلے ان کے تحقیقی مقالے "مقدمہ تاریخ زبان اردو" کی وجہ سے شہرت ملی۔ اس لیے کہ اس مقالے میں انھوں نے سب سے پہلے اردو کی ابتدا و آغاز پر لسانیاتی نقطہ نظر سے بحث کی اور ان تمام آرا پر فاضلانہ محاکمہ کیا، جو ان سے پہلے رائج تھیں۔ خصوصیت کے ساتھ انھوں نے ہریانہ، پنجاب، دکن اور آگرہ سے اردو کے ابتدائی تعلق پر بحث کی اور یہ واضح کیا کہ اردو کا ملجا دہلی اور اس کے پاس کی بولی کو ہی قرار دینا چاہیے، اس لیے کہ اس کے ارتقا کی تاریخ تسلسل کے ساتھ یہیں سے ملتی ہے۔ (۶۰) مقدمہ تاریخ زبان اردو، مسعود حسین کا لسانی تحقیق و تنقید کا ایک اہم کارنامہ ہے۔

مسعود حسین نے قدیم و جدید ادوار کے بعض فن پاروں کو صوتیاتی طریق نقد سے جانچا اور پرکھا ہے، انھوں نے مصوتوں اور مصمتوں پر مشتمل نظام اصوات کے علاوہ حرفوں کی صوتی کیفیات کا تجزیہ کرنے کے لیے شعر کے آہنگ کے مد و جزر سے اس کے معنی کی تحسین کی ہے۔ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس خصوص میں وہ اپنے تمام معاصرین میں ممتاز و ممیز ہیں۔ انھوں نے اپنے اس نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "لسانیاتی مطالعہ شعر دراصل شعریات کا جدید، ہیئتی نقطہ نظر ہے لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصور پیش کرتا ہے۔" (۶۱)

آگے چل کر وہ مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی، جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔" (۶۲)

مسعود حسین لسانیاتی طریقہ تنقید کو برتتے ہوئے استدلال اور اعتدال کو سخت گیری کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ لسانیات سے اتنی دل چسپی لیتے ہیں کہ لسانیات ہی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کی غزل:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

کا صوتی تجزیہ کرتے ہوئے اس کے بہت سے اچھے اشعار کو بھی انھوں نے معمولی اور سطحی قرار دے دیا ہے۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھ چکا ہوں کہ مسعود حسین اردو ادب میں بہ یک وقت کئی جہتوں سے تعارف رکھتے ہیں لیکن میری رائے میں ان کی سب سے زیادہ خدمات میدانِ تنقید میں ہیں۔ اگر چہ اُنھوں نے تنقید میں دوسرے موضوعات کے مقابلے میں کم ہی لکھا ہے، تاہم جو کچھ بھی لکھا ہے وہ نہایت وقیع اور گراں مایہ ہے۔ بل کہ اس سے آگے بڑھ کر یہ بات بھی کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے اپنے تنقیدی مقالوں سے اردو تنقید میں ایک نئے دبستاں کا اضافہ کیا ہے۔ شاید ان کی اسی اہمیت کے پیش نظر انھیں اردو میں جدید ہیئتی تنقید اور ادبی اسلوبیات کا بانی کہا جاتا ہے۔ (۶۳) ان کی تنقید نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے مغنی تبسمؔ نے لکھا ہے:

"مسعود حسین نے جب تنقید کے میدان میں قدم رکھا، قدیم ہیئتی تنقید کا دائرہ بہت سمٹ گیا تھا، ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اشتراکی حقیقت نگاری کا نظریہ سکہ رائج الوقت بنا ہوا تھا، حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ بعض نقادوں نے تحلیل نفسی کے نظریے کو اپنایا، مولانا صلاح الدین احمد نے آرکی ٹائپی تنقید کی نیو ڈالی اور دو ایک مضامین میں اس طریق کار کو برتا۔ قدیم ہیئتی تنقید کے سوا تمام دبستانوں میں متن کو یا تو سرے سے نظر انداز کیا جاتا تھا یا اسے ضمنی حیثیت دی جاتی تھی، مسعود صاحب نے اس صورت حال کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہوئے اردو تنقید کو ادبی اور سائنٹی فک بنیاد دینے کی کوشش

کی"۔(۶۴)

مسعود حسین ادب اور فن کو مستقل ایک ادارہ تصور کرتے ہیں، ان کا عقیدہ ہے کہ ادب یا فن کوئی دیومالائی چیز نہیں ہے، یہ چیز خلا میں نہیں جنم لیتی، بل کہ چلتے پھرتے انسانوں میں اس کی تخلیق ہوتی ہے۔ وہ فن کار کی انفرادیتِ اظہار کی آزادی پر خصوصی توجہ دیتے ہیں اور اُسے سماج کا اہم ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

"تخلیق کے لیے شاعر کی انفرادیت اور آزادی از بس ضروری ہے، لیکن یہ آزادی سماجی ذمہ داریوں اور تقاضوں کے پیش نظر اس کو شترِ بے مہار نہیں ہونے دیتی، حقیقت ہے کہ جس طرح مطلق انفرادیت کا تصور ناممکن ہے۔ اسی طرح مطلق اشتراکیت بھی ناممکنات میں سے ہے، فرد و جماعت دونوں ایک دوسرے پر اثرانداز ہوتے ہوئے ایک دوسرے کا سہارا اور ضمیر بن جاتے ہیں۔ شاعر کو ہر صورت میں سماج کا ذمہ دار فرد بننا پڑے گا۔ اس کا فریضہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنے فن کے ذریعہ سماج کی امنگوں اور آرزوؤں کی توسیع کرے۔ لیکن شاعر یہ اسی وقت کر سکتا ہے، جب کہ وہ سماجی فرائض کو اپنے ضمیر کا جز بنالے اور اپنی نظر کے تیکھے پن کی حفاظت کر سکے۔ یہ فرائض اس کے ضمیر کا جز کسی قسم کے دباو یا سیاسی جماعتوں کے ہدایت ناموں سے نہیں بن سکتے، بل کہ سماج کے ان زبردست تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی روایات اور اداروں سے بنتے ہیں، جن سے کسی فردِ بشر کو مفر نہیں۔"(۶۵)

مسعود حسین کا خیال ہے کہ فن میں جمالیاتی اور عمرانی قدروں میں ہم آہنگی ناگزیر ہے۔ تخلیق کے ابتدائی مدارج میں شاعر کی توجہ نہ صرف کسی خیال پر شدت کے ساتھ مرکوز ہوتی ہے، بل کہ اس تجربے میں نشاطی کیفیت بھی ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ شاعرانہ وجدان یا ہیجان، تخلیق شعر کے لیے کافی نہیں۔ اس لیے شاعر کے لیے اثر پزیری کے ساتھ ساتھ اظہار کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔(۶۶) ان کی رائے میں شاعرانہ وجدان جب پیرایہ زبان اختیار کرتا ہے، تو اس کا ظہور مفرد الفاظ کی شکل میں نہیں' بل کہ نحوی ترکیب کی صورت میں ہوتا ہے۔ جملے کی سطح پر ہونے کی وجہ سے ہیئت اور وزن کی تمام شکلیں ابھرتی ہیں، الفاظ کی اس "سماجی زندگی" ہی میں زبان مکمل اظہار نہیں تو مکمل اظہار کے بعض

مدارج تک پہنچ جاتی ہے اور شاعرانہ زبان کی توسیع، توسیع زبان کے ساتھ مسلسل ہوتی رہتی ہے۔ (۶۷)

مسعود حسین نے اردو غزل پر خصوصی توجہ دی ہے اور ایک خاص زاویہ نگاہ سے عہد میر تک کی غزل پر گفتگو کی ہے۔ رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہا ہے اور کلیم الدین احمد نے اسے نیم وحشی صنف سخن کا نام دیا ہے۔ مسعود حسین نے ان دونوں اقوال کو نیم صداقت قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک رشید احمد صدیقی کا قول مشرقی انداز کی قصیدہ خوانی ہے، جب کہ کلیم الدین احمد کا قول مغربی تنقید کے غلو کا شاخسانہ۔ (۶۸) ان کا خیال ہے کہ دونوں ناقدین نے غزل کی ہیئت پر غور نہیں کیا۔

مسعود حسین کی رائے ہے کہ غزل نے عربی قصیدے کی تشبیب کے طور پر بساط سخن پر ورود کیا، اس وقت اس میں ایک موضوعاتی اور بیانیہ تسلسل ہوتا تھا اور یہ کل (قصیدے) کا ایک جز تھی، لیکن جب یہ کل سے الگ ہو گئی یعنی قصیدے سے اسے آزاد کر دیا گیا تو اس کا شیرازہ منتشر ہو گیا اور پھر یہ محض ایک شعری ورزش بن کر رہ گئی۔ (۶۹) ان کی اس رائے سے کلی اتفاق اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ عربی شعر کے ذخیرے میں ایسی غزلیں نایاب نہیں ہیں، جو کسی قصیدے کی تشبیب کے طور پر وجود میں نہیں آئیں، بل کہ ان کی تخلیق ہی ایک غزل کے طور پر ہوئی ہے۔

مسعود حسین دوسری اصناف سخن کی طرح اردو غزل کی ابتدا کا سہرا بھی دکن کے سر باندھتے ہیں، لیکن چوں کہ دکن کا مزاج مثنوی نگاری کا ہے، بیانیہ ہے۔ داخلی نہیں اور اس کی وجہ ان کے قیاس کے مطابق غالباً یہ ہو گی کہ "فردیات نویسی" کے لیے زبان کا ایک ایسی سطح تک ترقی پا جانا ضروری ہے، جہاں ایجاز کا اعجاز پیدا ہو جاتا ہے، اس لیے دکنی غزل کے جو نمونے دستیاب ہیں، ان میں تیر و نشتر قسم کے اشعار کم یاب ہیں۔

مسعود حسین غزل میں تیر و نشتر پیدا کرنے کا سہرا میر تقی میر کے سر باندھتے ہیں۔ (۷۰) انھیں ان ناقدین سے اتفاق نہیں ہے، جو میر کے پورے ذخیرہ شعری سے محض بہتر شعروں کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ تعداد پیش کرنا، میر کے ساتھ شدید قسم کی ناانصافی ہے۔ چناں چہ انہوں نے میر کے ہزاروں اشعار پر مشتمل چھ دیوانوں میں سے چھ

سوا ایسے اشعار بر آمد کیے ہیں، جنھیں غزل کے تیر و نشتر سے بھرپور کہا جا سکتا ہے اور جو تاثیر اور کیفیت کے اعتبار سے واقعی جادو کی پڑیا ہیں۔ اور وہ اس بات کے بھی مدعی ہیں کہ اس تعداد میں معتد بہ اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔(۷۱)

مسعود حسین شعرا سے مصرع طرح پر شعر کہلوانے کو سر تا سر زیادتی تصور کرتے ہیں۔ غالبؔ کی ایسی کامیاب، بل کہ معرکہ آرا غزلوں، جو کہ مصاریع طرح پر کہی گئی ہیں، کی توجیہ مسعود حسین کے نزدیک یہ ہے کہ جب کوئی شعری ذہن پوری حد تک تربیت یافتہ ہو جاتا ہے تو اپنے اوپر تخلیقی وجد طاری کرنے میں اسے دیر نہیں لگتی اور اس وقت "آمد" اور "آورد" کا فرق مٹ کر رہ جاتا ہے۔(۷۲)

مسعود حسین اردو غزل کا باوا آدم ولیؔ کو نہیں، گول کنڈے کے پانچویں فرماں روا محمد قلی قطب شاہ کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ محمد قلی قطب شاہ کو بنیادی طور پر نظم گو شاعر مانتے ہیں، لیکن ایسا نظم گو شاعر، جس نے غزل کی ہیئت کو نظم کے طور پر استعمال کیا ہے۔(۷۳)

مسعود حسین سوداؔ کو خواجہ میر دردؔ اور میر تقی میرؔ کے ساتھ ساتھ میدان غزل کا شہ سوار تسلیم کرتے ہیں لیکن انھیں وہ میدان غزل کے "اجنبی سوار" بھی معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ انھوں نے غزل کو قصیدہ بنا دیا۔ ان کی رائے میں سوداؔ غزل کے لیے نہیں بنے تھے۔ کہتے ہیں:

> "غزل میں قدرت بیان سے زیادہ دلوں کے زخموں کو کریدنا ہوتا ہے اور دلوں کے زخم انسان حاصل کرتا ہے، معاملات دل سے، چوٹ کھانے سے، پھوٹ پڑنے سے، حسن کے بند قبا وا کرنے سے، ذکر رخ و رخسار سے، زلف کی لمبی کہانی اور دہن کی مختصر کلامی سے، سوداؔ میں یہ سب باتیں کہاں؟ وہ تو استاد ہیں، نرے استاد"۔(۷۴)

مسعود حسین کے نزدیک سوداؔ کے ذاتی تجربات بہت کم یا پھیکے ہیں۔ وہ زور کلام کے بل بوتے پر غزل لکھتے ہیں، لیکن غزل کا مسالا ان کے پاس بہت کم ہے۔(۷۵) "کلیات سودا" کے صفحات الٹنے پر بھی لمبی لمبی غزلیں تو مل جاتی ہیں لیکن ان میں چبھتا ہوا شعر بہ مشکل ملے گا۔ وہ کہتے ہیں کہ "قدما میں مجھے جس قدر مایوسی سودا کے کلام سے ہوئی اور کسی لائق اعتنا شاعر سے نہیں ہوئی"۔(۷۶) وہ سوداؔ کے اس [illegible] قرار

دیتے ہیں:

سودؔا تو اس غزل میں غزل در غزل ہی لکھ
ہونا ہے تجھ کو میرؔ سے استاد کی طرح

سودؔا سے متعلق مسعود حسین کا یہ ریمارک محض جذباتی یا تاثراتی ہے۔

مسعود حسین غزل کو فردیات کا فن تصور کرتے ہیں، اس لیے اسے دوہے کے مماثل کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے:

"ہندی ادب کی جو صنف سخن اس (غزل) سے گہری مماثلت رکھتی ہے وہ "دوہا" یا دوہا ہے جسے ہر چند کہ دکن کے بعد صوفی شمس العشاق میراں جی (۱۴۹۶ء) اور موجودہ زمانے میں جمیل الدین عالیؔ جیسے پاکستانی شعرا نے نظم کا تسلسل دینے کی کوشش کی ہے، تاہم بنیادی طور پر ہندی شاعری کی اس صنف کا اصل روپ فردیات کا ہے، جس میں کوئی ایک اخلاقی نقطہ 'دل کی ایک دھڑکن' آنکھوں کے سامنے کوندنے والی بجلی کی ایک لپک' غرض کہ وہ ایک پتے کی بات ہوتی ہے"۔ (۷۷)

مسعود حسین نے اقبالؔ کی نظری و عملی شعریات پر بھی تنقیدی نگاہ ڈالی ہے اور اسلوبیاتی تنقید کے تحت اقبالؔ کو دنیا کے اُن عظیم مفکر شعرا میں شمار کرتے ہیں، جن کی شعریات پر حاوی ہونا ہر کس وناکس کے بس کی بات نہیں۔ اپنی کتاب "اقبال کی نظری و عملی شعریات" کے "حرفِ چند" میں لکھا ہے:

"اقبالؔ کا شمار دنیا کے ان عظیم مفکر شعرا میں ہوگا جو بہ قول خود:

؎ کہ درس فلسفہ می داد و عاشقی ورزید

فلسفہ تا شعر اقبال کے الفاظ میں "حرف پیچا پیچ" تا "تا حرفِ نیش دار" ذہنی عمل کی اتنی بڑی خلیج حائل ہے کہ اس پر حاوی ہونا کسی دوم درجے کے سخن ور کے بس کا نہیں۔ شاعر جب اسی سطح پر پرواز کرتا ہے تو اس کا "جامۂ حرف" "نوائے سروش" بن کر خود بہ خود اُترتا ہے۔ جب وہ اپنے فلسفیانہ تصور کی خون جگر سے آب یاری کرتا ہے اور اس کو اپنا سوز دروں بخشتا ہے تو مجرد "فکر محسوس" بن کر شعلہ در بغل بن جاتی ہے۔ جس

کا احساس اقبال کو اسرار خودی تصنیف کرتے وقت ہوا تھا"۔(۷۸)

مسعود حسین نے اپنی کتاب میں شعریات اقبال کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔اوّل نظری شعریات اور دوم عملی شعریات۔ نظری شعریات کے ذیل میں اقبال کے لسانی شعور کو اجاگر کیا ہے، اس کے ساتھ ساتھ اقبال کے اشعار، خطوط اور متفرق تحریروں سے اخذ مواد کے بعد شاعرانہ اسلوب سے متعلق تصورات کا بھی تعین کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"فن برائے فن کی اس پر زور مخالفت کے بعد یہ کہا جاسکتا ہے کہ اقبال فن برائے زندگی کے قائل تھے، لیکن ان کی افادیت اور مقصدیت رسکن، ٹالسٹائی اور حالی کی مقصدیت سے قدرے مختلف تھی۔ ان کا نعرہ دراصل "ادب برائے خودی" کا نعرہ تھا۔ اور اس جامع نعرے میں مابعد الطبیعیات سے سماجی افادیت کی تمام سطحات آجاتی ہیں"۔(۷۹)

"فن برائے فن" اور "فن برائے زندگی" سے ہٹ کر "فن برائے خودی" کی اصطلاح مسعود حسین کی اختراع ہے، اگرچہ یہ محض ایک اصطلاح ہے، لیکن اس سے شعریات خصوصاً شعریات اقبال پر غور کرنے کا ایک نیا باب وا ہوتا ہے۔ کلام اقبال میں خودی کے استعمال پر مسلسل لکھا جاتا رہا ہے اور ہر ناقد اسے اپنے طور پر سمجھتا اور سمجھاتا رہا ہے لیکن اسے اصطلاح کی شکل دے دینا یہ صرف مسعود حسین کا حصہ ہے۔

"اقبال کے نظری و عملی شعریات" کا دوسرا حصہ اقبال کی عملی شعریات سے بحث کرتا ہے، اس حصے میں مسعود حسین نے شعریات اقبال پر اسلوبیاتی نقطہ نظر سے گفتگو کی ہے، اقبال کی لسانی صلاحیت و شعور کا تجزیاتی مطالعہ کرکے اُن کے صوتی آہنگ کی تحلیل کی ہے اور اس کے بعد ان کی شاعری کے ہیئتی پہلو پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس ذیل میں وہ اقبال کو ادبی دنیا کا "فاتح زماں" قرار دیتے ہوے لکھتے ہیں:

"اقبال نے اردو شاعری کی فرہنگ میں اس قدر اضافے نہیں کیے، جس قدر کہ الفاظ کے مفاہیم کو بدلا ہے۔ خودی ہی کے لفظ کو لے لیجیے، ایک مردود لفظ کو وہ فلسفیانہ معنی عطا کیے کہ آج اس کے گرد تشریحات کا انبار لگ گیا ہے۔ یہی صورت عقل، عشق، آرزو، سوز اور خبر و نظر کی ہے، جن میں معنوں کی فلسفیانہ وسعتیں بھر دی ہیں"۔(۸۰)

مسعود حسین فن پارے میں جمالیاتی اور عمرانی قدروں کی ہم آہنگی پر زیادہ زور دیتے ہیں، بل کہ سچی بات یہ ہے کہ وہ اپنے اس نقطہ نظر کے داعی و مبلغ بھی ہیں۔ لکھتے ہیں:

"وجدان شعری بہ ذات خود مکمل اور منفرد ہوتا ہے اور اس میں جذباتی تحلیل و حدت ہوتی ہے" (۸۱)

عملی تنقید میں متن پر توجہ دینے کی مثالیں تو بہت ملتی ہیں، لیکن مسعود حسین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسلوب شناسی کے لسانیاتی طریق کار کی طرف رہ نمائی کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون "مطالعہ شعر" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس میں انھوں نے اُردو کے نظام اصوات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے حروف کے مخارج اور ادائی کے اعتبار سے اصوات کے مزاج اور آہنگ پر روشنی ڈالی ہے اور ایسے اصول منضبط کیے ہیں، جو اردو شاعری کے صوتیاتی تجزیے میں معاون ہو سکتے ہیں۔

ترقی پسند ناقدین اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو مارکسی تنقید کے نام سے پیش کرتے رہے ہیں۔ مسعود حسین نے اس مغالطہ خیزی کا پردہ فاش کیا اور بتایا کہ اشتراکی حقیقت نگاری کا مارکس اور اینگلز کے نظریۂ فن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ لکھا ہے:

"مارکس اور اینگلز دونوں نے اپنی تحریرات میں فنون لطیفہ کے سلسلے میں کوئی ایسا قطعی فکری سانچا پیش نہیں کیا ہے، جیسا کہ بعد کے مارکسی اہل فکر نے سمجھ لیا ہے، مارکس اور اینگلز کی تحریروں میں ادب کو "آلۂ کار" یا "حربے" کے طور پر استعمال کرنے کا تصور ملتا ہے"۔ (۸۲)

مسعود حسین فن کار کے عہد اور ماحول سے متن کی تعبیر و تشریح کرتے ہیں اور فن کار کے عندیے تک رسائی حاصل کرنے کو تنقید کا فرض منصبی تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے اس سلسلے میں لکھا ہے:

"مہذب سخن فہم وہ ہے، جس کی نظر جامۂ حروف و ہیئت اُتار کر اس جذبے اور خیال کو برہنہ دیکھ لے، جو شاعر کے ذہن میں تخلیقی تحریک کے وقت موجود تھا"۔ (۸۳)

اپنے اس نظریے کو ایک جگہ اور انھوں نے واضح کیا ہے اور بتایا ہے کہ تخلیق کار کی ذات اور ماحول تک رسائی حاصل کرنا تنقید کی منزل مقصود ہے۔ لکھتے ہیں:

"لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات
اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی، جس کی راہ سے ہم اس کے خالق
کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں"۔

تنقید میں مسعود حسین کا نقطہ نظر یہ ہے کہ چوں کہ شعر انفرادی ذہن کے طلسم کا "گنجینۂ معنی" ہوتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ نقاد شعر اُسے خود اسی کے معیار پر پرکھے۔ یہ معیار جمالیاتی عمل کے ان دائروں سے بنتا ہے، جو ذہن شاعر اور لسانیاتی مواد کے عمل اور ردِّ عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔

مسعود حسین کے تنقیدی مضامین اور مقالوں کے مطالعے سے اس نتیجے تک بہ آسانی پہنچا جا سکتا ہے کہ وہ ادب اور فنون کو بالذات تصوّر کرتے ہیں۔ وہ ادب اور فن کو کسی بھی فلسفے یا سیاست کے تابع نہیں تصور کرتے۔ ادب و فن کے سلسلے میں ان کی یہ رائے روس کے حالات کے پیش نظر بنی ہے۔ ترقی پسند تحریک نے جس طرح ہندستان میں دم توڑا ہے، اس سے وہ خاصے متاثر ہوے ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اسلامی ادب کو بھی خام تصوّر کرتے ہیں، اس لیے کہ اسلامی ادب مقصدی ادب کا تصوّر پیش کرتا ہے اور مسعود حسین مقصدی ادب کے قائل نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک ادیب، شاعر یا فن کار کا مذہب صرف انسانیت ہونا چاہیے اور کچھ نہیں۔ (۸۴)

حواشی باب سوم

(۱) حیات عابد (مرتبہ صغریٰ مہدی) ص ۱۲۳ (۲) ایضاً (۳) ایضاً (۴) ایضاً ص ۱۲۴ (۵) مضامین عابد (حصہ اول) سید عابد حسین ص ۱ (۶) ایضاً ص ۲ (۷) ایضاً (۸) ایضاً ص ۲ (۹) ایضاً ص ۳ (۱۰) ایضاً ص ۴ (۱۱) ایضاً ص ۱۰۰ (۱۲) ایضاً ص ۶۲ (۱۳) ایضاً (۱۴) ایضاً ص ۶۳ (۱۵) ایضاً ص ۷۶ (۱۶) ایضاً (۱۷) ایضاً ص ۷۷ (۱۸) ماہ نامہ جامعہ مئی ۱۹۶۲ء ص ۳۸۹ (۱۹) ایضاً (۲۰) ایضاً (۲۱) ایضاً (۲۲) ایضاً ص ۶۳۵ (۲۳) ایضاً (۲۴) ایضاً ص ۶۳۴ (۲۵) انشائیات (سید عابد حسین) ص ۱۵ (۲۶) ایضاً ص ۱۶ (۲۷) ایضاً ص ۲۳۱ (۲۸) ایضاً ص ۱۲ (۲۹) کتاب شناسی (ظ۔ انصاری) ص ۱۰۵ (۳۰) جامعہ کی کہانی (عبد الغفار مدھولی) ص ۲۹۳ (۳۱) حالی۔ محبِّ وطن (ذاکر حسین) ص ۶ (۳۲) ایضاً ص ۳۴ (۳۳) ایضاً ص ۳۴ (۳۴) ایضاً ص ۳۹ (۳۵) محمد مجیب۔ حیات اور اردو خدمات (صادقہ ذکی) ص ۹۷ (۳۶) دنیا کی کہانی (محمد مجیب) ص ۱۰۵ (۳۷) ماہ نامہ جامعہ جنوری ۱۹۴۳ (۳۸) علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میگزین (۳۹) ماہ نامہ جامعہ جولائی ۱۹۶۱ء (۴۰) عکس و شخص (عنوان چشتی) ص ۳۶ (۴۱) مقدمہ اصنام خیالی (۴۲) غالب۔ اردو کلام کا انتخاب (محمد مجیب) ص ۱۷ (۴۳) ایضاً ص ۱۹ (۴۴) ایضاً ص ۲۰ (۴۵) ایضاً ص ۲۱ (۴۶) ایضاً ص ۲۱ (۴۷) ایضاً ص ۲۲ (۴۸) ایضاً ص ۲۲ (۴۹) ایضاً ص ۲۴ (۵۰) ص ۲۵ (۵۱) ایضاً ص ۲۸ (۵۲) ایضاً ص ۴۰ (۵۳) عبد اللطیف اعظمی (انور صدیقی مشیر الحق) ص ۳۹ (۵۴) مولانا شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں ایضاً ص ۳۴ (۵۵) ایضاً ص ۳۴ (۵۶) ایضاً ص ۵۴ (۵۷) ایضاً ص ۶۳۔۶۹ (۵۸) ایضاً ص ۷۳ (۵۹) ایضاً ص ۷۳ (۶۰) شعر و زبان (مسعود حسین) ص ۱۶ (۶۱) ایضاً ص ۱۷ (۶۲) ایضاً ص ۱۸ (۶۳) نذر مسعود ص ۱۷۴ (۶۴) ایضاً ص ۱۷۵ (۶۵) شعر و زبان ص ۵۴،۵۵ (۶۶) ایضاً ص ۱۰،۱۱ (۶۷) ایضاً ص ۱۲ (۶۸) اردو غزل کے نشتر (مسعود حسین) ص ۱۱ (۶۹) ایضاً ص ۱۱ (۷۰) ایضاً ص ۱۳ (۷۱) ایضاً ص ۱۴ (۷۲) ایضاً ص ۱۸ (۷۳) ایضاً ص ۲۵،۲۶ (۷۴) ایضاً ص ۵۰ (۷۵) ایضاً ص ۵۱ (۷۶) ایضاً ص ۵۱ (۷۷) ایضاً ص ۱۵۰ (۷۸) اقبال کی نظری و عملی شعریات ص ۱۱ (۷۹) ایضاً ص ۴۳،۴۴ (۸۰) ایضاً ص ۷۲، ۷۳ (۸۱) شعر و زبان ص ۱۰ (۸۲) ایضاً ص ۳۹،۴۰ (۸۳) شعر و زبان ص ۸

(۸۴) یہ حصہ مسعود حسین کے اس بیان سے ماخوذ ہے جو انھوں نے راقم الحروف کے ایک سوالنامے کے جواب میں ۱۴ ستمبر ۱۹۹۴ کو تحریر کیا تھا۔

باب چہارم

جامعہ میں ہم عصر تنقید
(دوسرا دور)

- تنویر احمد علوی
- شمس الرحمٰن محسنی
- گوپی چند نارنگ
- محمد ذاکر
- مشیر الحق
- منظر اعظمی
- حنیف کیفی
- عظیم الشان صدیقی
- انور صدیقی
- مظفر حنفی
- عنوان چشتی
- صغریٰ مہدی
- شمیم حنفی
- قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی

تنویر احمد علوی

تنویر احمد علوی (پ: ۱۹۲۲ء) کی تعلیم و تربیت خالص مشرقی فضا میں ہوئی، دارالعلوم دیوبند سے عربی، فارسی، اور دوسرے علوم مشرقیہ کی تکمیل کے بعد، طب یونانی کی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد مغربی تعلیم کی طرف متوجہ ہوئے، مختلف کالجوں اور دانش گاہوں سے گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن کرنے کے بعد ۱۹۶۳ء میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی سے پی، ایچ، ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی اور ۱۹۶۷ء میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کی تاریخ میں پہلی بار ''کلیات ذوق'' کو ایڈٹ کر کے ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی۔ تنقید و تحقیق اور تصوف میں ان کی کم و بیش دو درجن کتابیں منصۂ شہود پر آچکی ہیں، جن میں درج ذیل کتابیں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں:

انتخاب مثنویات اُردو	(۱۹۵۸ء)	منتخب قصائد	(۱۹۵۹ء)
ذوق۔ سوانح اور انتقاد	(۱۹۶۳ء)	صحائف معرفت	(۱۹۶۶ء)
رسالہ تذکرات	(۱۹۶۷ء)	تاریخ محمودی	(۱۹۷۰ء)
کلیات شاہ نصیر چار جلدوں میں		صحیفہ ابرار	(۱۹۷۴ء)
دیوان ذوق بہ ترتیب نو	(۱۹۷۶ء)	اصول تحقیق اور ترتیب متن	
مکتوبات عالیہ	(۱۹۸۳ء)	اردو میں بارہ ماسے کی روایت	(۱۹۸۶ء)
دہلی میں اردو تحقیق		اوراق معانی	(۱۹۹۳ء)

تنویر احمد علوی کا ابتدائی کام تنقیدی نگارشوں اور مطالعے کی صورت میں ملتا ہے۔ چناں چہ شروع شروع میں انھوں نے جن کتابوں پر تعارف نامے لکھے ہیں خصوصاً مولوی نذیر احمد کی کہانی اور باغ و بہار پر لکھے گئے تعارف نامے، ان سب کی یہی نوعیت ہے۔ انھیں چیزوں کو آگے بڑھا کر انھوں نے علمی و ادبی مقدموں میں بدل دیا ہے۔ منتخبات مثنویات اردو

اور انتخابِ قصائد اردو پر انھوں نے جو مقدمے تحریر کیے ہیں وہ سب اسی ذیل کی چیزیں ہیں۔ ان کے ابتدائی دور کے اس قسم کے کاموں سے کسی بڑے تنقیدی مطالعے کی توقع نہیں کی جاسکتی، البتہ یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ انھیں کاموں نے انھیں بڑے تنقیدی مطالعوں کی طرف مائل کیا ہے۔ ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ "ذوق۔ سوانح اور انتقاد" اسی ذیل میں آتا ہے۔ اگرچہ یہ خاص شخصیت سے متعلق مطالعہ تھا لیکن اس میں بعض نہایت اہم پہلو ابھر کر سامنے آے مثلاً یہ کہ ذوقؔ اپنے قصیدوں میں سوداؔ سے متاثر ہیں لیکن ان کے مقلد نہیں اور یہ بھی کہ قصیدہ نگاری کی طرف ذوقؔ کے میلان کا سبب ان کا علمی ذوق و شوق اور زبان و بیان پر قدرت پانے کے اظہار کی خواہش تھی۔ اس لیے کہ وہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے تھے، جس کو ہم اس دور میں پس ماندہ کہہ سکتے ہیں۔ ان کے والد شیخ محمد رمضان، نواب رضی خاں وکیل سلطان کے بھائی نواب لطف علی خاں کے کارخانہ ریاست کے ایک معمولی کارندے تھے۔ ان کے لیے یہ مسئلہ بھی تھا کہ وہ ایسے لوگوں کے مقابلے میں اپنی حیثیت کو منوائیں جو خاندانی لوگ ہیں جیسا کہ غالبؔ نے انھی کو ذہن میں رکھ کر کہا تھا:

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری　　　یہ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

علاوہ ازیں اس وقت کی دہلی میں، بہت سے اہل علم موجود تھے، ان میں شاہ ولی اللہؒ کے خاندان کے افراد بھی تھے اور خود ان کے معاصرین میں مولوی فضل حق خیر آبادی، ان کے والد مولانا فضل امام خیر آبادی، مولانا مملوک العلی، مولوی رشید الدین خاں، حکیم اجمل خاں کے والد حکیم محمود خاں جیسے صاحبان علم و فضل تھے۔ مفتی صدر الدین آزردہؔ اسی علمی و ادبی معاشرے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے تنقیدی مطالعے میں قصیدہ ذوقؔ کے لیے وجہ تشخص ہے اور غزل وجہ مقبولیت۔ چوں کہ ذوقؔ دلی والے نہیں تھے، اس لیے انھوں نے دلی کے محاوروں پر قدرت حاصل کرنے کی انتہائی کوشش کی۔ یہی وجہ ہے کہ روزمرہ اور محاورے کے لحاظ سے ذوق اپنے زمانے میں بھی سند اعتبار بنے رہے اور آج بھی ہیں۔ لیکن روزمرہ اور محاورے کو سند اعتبار بنانے کا کام ذوقؔ نے نہیں کیا۔ یہ شہری تہذیب کی دین تھی۔ دہلی اور لکھنؤ شہر کے رہنے والے اپنی زبان دانی اور زبان سازی پر ناز کرتے تھے۔ باہر کا ایک شخص ہونے کے رشتے سے ان کے لیے یہ شعوری طور پر زبان اور محاورے میں سند اعتبار بن جانا دراصل اپنا تشخص قائم کرنا ہے۔ مشکل زمینوں میں شعر کہنا طبع آزمائی کا تقاضا بھی تھا اور اس سے زیادہ کہ مشکل اور بھاری ردیف و قوافی میں شعر گوئی روایتی شاعری کو ایک نیا رخ

دیتی تھی اور آج بھی مشکل زمین اور بھاری ردیف و قوافی میں اگر کوئی شاعر اچھے شعر کہہ جاتا ہے تو وہ لائق توجہ بن جاتا ہے۔ اس طرح اپنے تحقیقی مقالے "ذوق۔ سوانح اور انتقاد" میں تنویر احمد علوی نے تنقید کے لیے بعض نئے گوشے اور نئی ذہنی رسائی کی غرض سے بعض نئے پہلوؤں پر توجہ کی ہے۔ ان کے مقالے میں سب سے اہم بات یہ سامنے آئی کہ لکھنؤ اور دہلی کے مابین شعرا کے رجحانات کی تقسیم بڑی حد تک فرضی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ صرف چند اساتذہ کی غزلوں کو لے کر ان دبستانوں کے حدود قائم کیے گئے' جب کہ ادھر اور ادھر شاعری کے واضح اور نیم واضح رجحانات میں جو زیریں لہریں موجود تھیں، انھیں نظر انداز کیا گیا۔ اس سے بڑی بات یہ کہ مختلف اصناف شعر کی روشنی میں مطالعہ نہیں کیا گیا اور اگر دونوں میں تفاوت کا ذکر کیا گیا تھا تو متجانس اجزا کو نظر انداز کرنے کی کیا وجہ تھی۔

پروفیسر عابد علی عابد نے اب سے تقریباً ثلث صدی پہلے تنویر احمد علوی کی کتاب۔ "ذوق۔ سوانح اور انتقاد" پر جو مقدمہ لکھا تھا' اس میں اس کا اظہار کیا تھا کہ تنویر احمد علوی نے لکھنؤ اور دہلی کے دونوں دبستانوں کی تفریق و تقسیم کے مسئلے سے جن بنیادوں پر اختلاف کیا ہے اگر ان کو صحیح مان لیا جائے اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی تردید کیسے کی جائے؟ تو اب ان دونوں دبستانوں کو بنیاد بنا کر جو تنقیدیں کی گئیں' ان سب کے لیے کوئی گنجایش نہیں رہ جاتی۔ وہ بیشتر دفتر بے معنی ہو کر رہ جاتی ہیں۔

تنویر احمد علوی نے بہت سے تنقیدی مضامین لکھے جو مختلف سمیناروں' کانفرنسوں اور ادبی اجتماعات میں پڑھے گئے۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کے ترجمان "غالب نامے" ہی میں ان کی بہت سی تنقیدی نگارشوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ لیکن ان کا غالب رجحان تحقیق کی طرف ہے۔ ان کی تنقید میں تحقیق کو ایک شعبہ نہیں سمجھا جا سکتا اور وہ اس کے قائل بھی نہیں ہیں کہ تحقیقی مطالعے کے بغیر کوئی تنقیدی رائے قائم کی جائے۔ مطالعے کی نوعیت چاہے خالصۃً تحقیقی نہ ہو لیکن اس کی بنیاد توسیعی اور تقابلی مطالعے پر بہ ہر حال ہونی چاہیے۔ اس لیے کہ بغیر وسیع تر مطالعے کے اور اسی کے ساتھ ایک تقابلی نقطۂ نظر کو اپنائے بغیر رائے دینا مشکل ہے۔

تنویر احمد علوی نے "کلیات ذوق" کو نئی تحقیقی رسائیوں کی روشنی میں مرتب کیا اور علمی تحقیق کا ایک نمونہ پیش کیا، جو اپنے سائنسی طریق کار کے اعتبار سے اردو میں تنقید متن کی روایت پر ایک اضافہ تھا۔

تنقیدی مطالعہ اور تحقیقی طریق رسائی کے اعتبار سے تنویر احمد علوی کی کتاب "بارہ ماسے کی روایت اور اردو بارہ ماسے" چھپ چکی ہے۔ اس کا ایک اور حصہ جو مقالات کی صورت میں سامنے آچکا ہے، لیکن کتابی شکل میں ابھی اشاعت پزیر نہیں ہوا ہے، وہ شمالی ہند کی بولیوں اور بھاشاؤں میں بارہ ماسے کی روایت کا مطالعہ ہے۔ اس میں ہندوی شاعری کے اس خاص رجحان کا تنقیدی یا تہذیبی مطالعہ بھی شامل ہے کہ وہاں اظہار عشق مرد کی طرف سے نہیں عورت کی طرف سے ہوتا ہے۔ اس کی تعبیر و توجیہ ہندستان کی معاشرتی تاریخ اور فلسفیانہ تعبیرات کی مدد سے کی گئی ہے۔ کسی صنف شعر وادب کے سلسلے میں ایسا کوئی دوسرا تنقیدی مطالعہ شاید ابھی تک سامنے نہیں آیا، اور پھر اس میں گجراتی، راجستھانی، سندھی، پنجابی، کھڑی، اودھی، برج، بھوج پوری، میتھلی، مگھی، اُڑیا، بنگلہ اور آسامی زبانوں کو شامل کیا گیا ہے، ان سب بولیوں میں رواج پانے والے بارہ ماساتی گیتوں کا مطالعہ تنویر احمد علوی نے ہندی کے وسیلے سے کیا ہے، پنجابی زبان وہ خود جانتے ہیں۔

تنویر احمد علوی نے ادبی تنقید میں معاشرتی اور تہذیبی معالعے کی بنا پر بہت سے نئے فکری زاویوں کی طرف بھی اشارے کیے ہیں۔ مثلاً یہ کہ مسلمان اقوام آسمانی مذاہب کے قائل ہیں اور آسمانی کتابوں کو مانتے ہیں لیکن فارسی، اردو بعض دوسری مسلم اقوام کی ادبی زبانوں میں آسمان کو ہمیشہ برا کہا جاتا رہا ہے، آخر اس کی وجہ کیا ہے؟

تنویر احمد علوی کا وہ بڑا کام جو اصولیات تحقیق سے متعلق ہے وہ اسی زمانے میں ہوا، جب وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں شعبۂ اردو کے صدر تھے۔ یہ کتاب "اصول تحقیق اور ترتیب متن" کے نام سے اب سے کم و بیش اٹھارہ سال پہلے شائع ہو چکی ہے۔

تنویر احمد علوی کا دوسرا موضوع تصوف ہے۔ اس پر وہ ایک زمانے تک کام کرتے رہے ہیں۔ اور شاہ عبدالرزاق علوی القادری کے ملفوظات و تصرفات سے متعلق ان کی بڑی کتاب صحیفہ ابرار بھی اسی زمانے میں آئی جب وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں تھے۔ اس کتاب میں دوسرے زاویوں سے تصوف اور اہل تصوف کے مطالعے کے علاوہ ایک اہم تاریخی نقطہ نظر یہ بھی سامنے ابھر کر آیا ہے کہ تصوف کی تحریک دراصل ایک آزاد تحریک ہے، جس کا دور رسالت یا خلافت راشدہ کے زمانے سے کوئی تعلق نہیں ہے اور جتنے سلسلے حضرت علیؓ سے جاکر ملتے ہیں، وہ سب ازراہ عقیدت تو صحیح ہو سکتے ہیں لیکن از روے تحقیق ان کی تصدیق مشکل ہے۔

تنویر احمد علوی بالعموم ایسے مضامین لکھتے ہیں' جو اپنے مزاج اور معیار کے اعتبار سے تحقیقی تنقید کی طرف آتے ہوئے محسوس ہوتے ہوں' خالص تنقید کو وہ اپنے لیے جائز نہیں سمجھتے' اس لیے ان کے جتنے بھی مضامین پڑھنے کا اتفاق ہوا' ان میں سے بیشتر وہ ہیں' جن میں تنقید کے رشتے آگے بڑھ کر تحقیق سے مل جاتے ہیں اور جن میں حقائق کی نئی تعبیر سامنے آتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ تنویر احمد علوی کی تنقید کو ہم ان کے مطالعے' ان کے ادبی رویے اور تحقیقی نظر کی روشنی ہی میں کچھ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

تنویر احمد علوی کا نظریہ ادب یہ ہے کہ اسے زندگی کا ترجمان ہونا چاہیے لیکن ساتھ ہی ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ تخلیقی شعور اور ادبی حسیت کے بغیر اچھا ادب مشکل ہی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ ادب و شعر کی صالح قدروں اور جمالیاتی دل آویزیوں کے بغیر اچھے ادب کے کوئی معنی نہیں۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب میں نئے تجربوں اور تجزیوں کی گنجایش ہمیشہ رہتی ہے۔ محض روایت سے وابستگی کافی نہیں۔

تنویر احمد علوی تنقید کے لیے تحقیق کو ناگزیر تصور کرتے ہیں' ان کا خیال ہے کہ جب تک کسی مصنف کی مختلف تصانیف یا ادیب کے مختلف فن پاروں کا علمی و تحقیقی مطالعہ نہ کر لیا جائے' اس کے کسی خاص فن پارے کے متعلق باوثوق طور پر اظہار خیال مشکل ہوتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جزوی تنقید جزوی ہوتے ہوئے بھی اپنے کل سے الگ نہیں ہوتی' تنقیدی مطالعے کے ضمن میں "نظرے خوش گزرے" کو کافی سمجھ لینا کسی بھی تنقیدی فکر فرمائی کے لیے مناسب نہیں۔ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے :

> جس طرح شعری زبان کے ارتقا میں ایک مرحلہ آتا ہے' جب شاعر' شعر نہیں کہتا' زبان شعر کہتی ہے' اسی طرح کسی زبان کی تنقیدی ساخت کے ارتقائی مراحل میں نقاد کا ذہن تنقید نہیں کرتا' زبان تنقید کرتی ہے"۔(۱)

تنویر احمد علوی اس بات کے معترف ہیں کہ ہمارے ہاں اچھی تنقیدوں کے نمونے بہ کثرت ملتے ہیں' لیکن ان کا احساس ہے کہ تحقیقی نمونے کم یاب ہیں۔ تحقیقی تنقید ان کے نزدیک وہ تنقید ہے' جس کی اساس مطالعے اور علمی طریق رسائی پر قائم کی گئی ہو۔ یہ تنقید متنی تنقید سے بہ مراتب مختلف ہے' جس میں گفتگو کا محور' متن' اس کے مآخذ اختلاف اور تقابلی مطالعے کے ذریعے صحیح متن کا تعین ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک تحقیقی تنقید' فلسفہ ادب' نقطۂ

نظر، شعریت شناسی، ادبی عیار گیری ہی کا ایک پہلو ہے۔ مگر اس سلسلے میں ان کا یہ نقطۂ نظر ہے کہ تنقید کو اپنی قوت فیصلہ سے کام لینے میں اور استخراج نتائج میں متنی حقائق اور معروضی مطالعے کا پابند ہونا چاہیے۔ اس لیے کہ یہاں جز کو کل سے الگ کر کے دیکھنا تو ممکن ہے لیکن محدود مطالعے کے ساتھ کوئی حتمی فیصلہ دینا کسی بھی طرح جائز نہیں (۲)۔

تنویر احمد علوی تنقید میں نظریاتی تفہیم اور تجزیاتی فکر کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے لیکن وہ اس بات کو قطعی ناگزیر نہیں تصور کرتے کہ تاویل و تعبیر اور محض شخصی انداز نظر سے اس کا TEXTURE تیار کیا جائے۔ (۳) وہ مطالعاتی سطح پر ادبی حقائق کی بازیافت کی زیریں لہروں کو سمجھے بغیر کسی ادب یا ادب پارے کے ساتھ انصاف ممکن نہیں تصور کرتے۔ ان کا احساس ہے کہ تنقید میں جذباتی رویّے کا کسی بھی سطح پر دخل، اسے معروضی تنقید کے دائرے سے نکال کر موضوعی تنقید کی حدوں میں لے آتا ہے؛ جس کا تنقید کے تحقیقی رویے اور علمی طریق رسائی سے کوئی واسطہ نہیں۔ وہ تنقید کے لیے سمت سفر کا تعین ضروری قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں "تنقید کا مقصد محض PATENT FACTS کی دریافت نہیں ہوتی، LATENT FACTS کی بھی اس میں بڑی قدر و قیمت ہوتی ہے، لیکن حقائق کی بازیافت کے عمل کو حقائق کی دریافت یعنی تعین و تصدیق سے بے نیازانہ نہیں گزرنا چاہیے (۴)۔

تنویر احمد علوی اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ تحقیق و تنقید کے مقتضیات کی پاس داری میں سب سے پہلا مرحلہ موضوع کے اساسی مطالعے کو قرار دیا جائے، جس سے ان کی مراد مصنف اصل اور مستند متن تک رسائی اور اس کا سنجیدہ مطالعہ ہے۔ اپنے نقطۂ نظر کی صراحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

> "اس مطالعے میں بہ طور خاص اس کا لحاظ رکھا جائے کہ ان کی ارتقائی پہنچ کیا رہی ہے اور زمانی و مکانی طور پر ان میں تقدیم و تاخیر یا قرب و بعد کا کیا رشتہ ہے اور اس کا تعیّن کن خطوط پر ہوتا ہے" (۵)۔

تنویر احمد علوی کا خیال ہے کہ جس طرح شخصیت کے مطالعے میں انسانی کم زوریاں نظر انداز نہیں کی جاسکتیں کہ وہ بھی شخصیت کا لازمی جز ہوتی ہیں اور ان سے انسانی شعور کی پہلو داریوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اسی طرح فنی کم زوریاں یا خامیاں بھی فنی شخصیت کا حصہ ہوتی ہیں، انھیں تصنیفی حصوں یا ادب پاروں کے "نشتروں" کے مقابلے میں "تبرکات" کہہ

کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا' جو کچھ ہے اور جس طرح ہے' علمی مطالعے اور تحقیقی تنقید میں اس سے صرف نظر کرنے کے لیے کوئی وجہ جواز نہیں (۶)۔

تنویر احمد علوی شاعر کے لیے یہ حق تو تسلیم کرتے ہیں کہ کسی شاعر کے کسی اچھے یا عمدہ شعر پر خوش ہو کر اسے اپنا پورا دیوان بخشش کرنے کا اعلان کردے اور دے بھی دے' لیکن کسی تحقیقی ناقد کے لیے یہ قطعی جائز نہیں سمجھتے کہ وہ محض کسی اچھے فقرے یا اچھے شعر پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھے (۷)۔

تنویر احمد علوی تنقید میں زبان کے مسئلے اور لسانی مطالعے کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں' خصوصاً جہاں قدیم متون زیر گفتگو ہوں' وہاں ان کی راے میں لسانیاتی انداز نظر غیر معمولی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ طریق فکر اور اسلوب اظہار پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے :

"ادب میں ریاضیات کے اصول کارفرما نہیں ہوسکتے' یہاں جو کچھ ہے' اس کی نوعیت اضافی ہے اور یہی اضافی نوعیت احتیاط و انضباط کا تقاضا کرتی ہے (۸)"

تنویر احمد علوی کا خیال ہے کہ تنقید میں تذبذب فی الراے دوسری بات ہے' انتقادی فیصلوں میں ادّعائی روش اس سے مختلف صورت ہے۔ تحقیقی تنقید میں جو بات بھی نقاد کی زبان و قلم پر آے' اس تحقیق کے ساتھ آئے کہ خود زیر بحث متن یا معاصر ادب کے حقائق کے خلاف نہ ہو (۹)۔

تنویر احمد علوی نے "غالب کی شعوری انفرادیت" پر بھی گفتگو کی ہے (۱۰)۔ اس ذیل میں انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے' اسے عملی یا تشریحی و توضیحی تنقید کے خانے میں رکھا جاسکتا ہے' اپنے مقالے میں وہ محض ایک شارح کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ اس میں ان کا کوئی تنقیدی نقطہ نظر سامنے نہیں آتا۔

تنویر احمد علوی بنیادی طور پر تحقیقی ناقد ہیں' وہ تحقیق کو تنقید کے لیے ناگزیر تصوّر کرتے ہیں اور ناقد کے لیے تحقیقی بصیرت کو لازمی قرار دیتے ہیں البتہ کہیں کہیں وہ تہذیبی ناقد کی حیثیت سے بھی سامنے آتے ہیں اور کہیں تشریحی و عملی ناقد کی حیثیت سے بھی۔

شمس الرحمٰن محسنی

شمس الرحمٰن محسنی (۱۹۲۲ء۔۱۹۹۴ء) بھی جامعہ کے ابتدائی دور کے طلبہ میں ہیں۔ گریجویشن کے بعد جامعہ ہی سے وابستہ ہوگئے۔ پہلے جامعہ کے اسکول آف سوشل ورک کے پرنسپل رہے۔ اس کے بعد شعبۂ تعلیم و ترقی کے سکریٹری کی حیثیت سے کام کیا۔

شمس الرحمٰن کی کتاب "اردو خطوط" ایک اہم ادبی کام ہے۔ سید عابد حسین نے اس کے پیش لفظ میں لکھا ہے:

> "شمس الرحمٰن صاحب (بی' اے) نے جو جامعہ کے فارغ التحصیل طلبہ میں اپنی ذہانت اور قابلیت کے لحاظ سے خاص امتیاز رکھتے ہیں' اردو کے چند نامور ادیبوں کے خطوط کو پیش نظر رکھ کر مکتوب نگاری کے بنیادی اصولوں کا تنقیدی مطالعہ کیا ہے اور تھوڑی سی کوشش اس بات کی بھی کی ہے کہ مکتوب سے کاتب کی سیرت کا پتا چلائیں۔ (۱۱)"

شمس الرحمٰن محسنی نے اپنی کتاب "اردو خطوط" میں اردو کی درج ذیل بارہ نمایاں شخصیتوں کے خطوط کی ادبی حیثیت پر گفتگو کی ہے' ان پر تاریخ کے حوالے سے تنقید و تبصرہ کیا ہے اور ان کے خطوط کے آئینے میں انھیں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے:

(۱) غالب (۲) سرسید (۳) مولانا محمد علی جوہر (۴) شبلی (۵) حالی (۶) محمد حسین آزاد (۷) نذیر احمد (۸) اقبال (۹) ابوالکلام آزاد (۱۰) عبدالرحمٰن بجنوری (۱۱) مہدی حسن افادی (۱۲) نیاز فتح پوری

شمس الرحمٰن نے سب سے پہلے خطوط کی ادبی حیثیت پر گفتگو کی ہے اور خطوط نگاری سے متعلق اپنا نقطۂ نظر واضح کیا ہے۔ ان کی رائے میں خطوط سوانح نگاری کی جان ہوتے ہیں۔

ان کے ذریعے لکھنے والوں کی زندگی اور ماحول کا صحیح علم ہوتا ہے‘ ان کے کردار کے مختلف عناصر جدا جدا نظر آتے ہیں اور ذہنی ارتقا کی پوری کیفیت سامنے آجاتی ہے اور کتاب کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ شمس الرحمٰن محسنی کا خیال ہے کہ مصنف کی کتابوں میں اس کی ذات اور ماحول کے گہرے نقوش موجود ہوتے ہیں مگر چوں کہ وہ اپنے دوسرے محاسن اور ذاتی قابلیت کو اجاگر کرنے کی اتنی کوشش کرتا ہے کہ یہ چیزیں چھپ جاتی ہیں اور دیکھنے والی نظر ان پر مشکل ہی سے پڑتی ہے، اس لیے یہ خطوط اس سلسلے میں غیر معمولی مدد دیتے ہیں (۱۲)۔ اس کے بعد انھوں نے خطوط نگاری کے بنیادی اور رہ نما اصول بتائے ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے غالب کو "خطوط نویسی کا بادا آدم" قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ غالب نے اردو میں خطوط لکھنے سے تیس سال پہلے ۱۸۲۵ء کے لگ بھگ کسی کی فرمائش پر فارسی خط و کتابت کے قواعد لکھے تھے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خطوط کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے۔ خطوط نگاری کے اصول بتانے کے بعد شمس الرحمٰن محسنی نے خطوط نگاری کی تاریخ پر بھی ہلکی سی روشنی ڈالی ہے اور پھر یہ بھی بتایا ہے کہ غالبؔ سے پہلے اردو خطوط نویسی کا کیا رنگ رہا ہے اور لوگ ان میں کس قسم کی باتیں لکھتے تھے یا کیسی زبان استعمال کرتے تھے؟

موضوع کے اعتبار سے سب سے پہلے انھوں نے غالبؔ کو ان کے خطوط کے آئنے میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے‘ اس کے بعد سر سیدؔ اور محمد علی جوہرؔ کو ان کے خطوط کی روشنی میں دیکھا ہے اور خطوط کے تقابل سے دونوں کے اسلوب اور زبان و بیان پر گفتگو کی ہے۔ شبلیؔ کی خطوط نگاری پر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ شبلیؔ ہمہ گیر شخصیت کے مالک تھے اور ان کی پوری شخصیت کو ان کے خطوط میں بڑی آسانی کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ حالیؔ کے خطوط کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ حالی کی تصانیف کی طرح ان کے خط بھی اردو ادب میں ایک خاص حیثیت کے مالک ہیں۔ خط کیا ہیں؟ پاکیزہ اخلاق واطوار‘ دل سوزی‘ ہم دردی اور بے مثال خلوص کا مرقع ہیں۔

محمد حسین آزادؔ کی خطوط نگاری کے بارے میں ان کا تنقیدی نقطۂ نظر یہ ہے کہ جو انداز ان کی دوسری تحریروں میں ہوتا ہے‘ وہی ان کے خطوط میں بھی ہوتا ہے۔ یعنی بات کو بنا سنوار کر پیش کرنا اور الفاظ کو سوچ سمجھ کر اور غور و فکر کر کے استعمال کرنا وغیرہ۔

ڈپٹی نذیر احمد کے خطوط کو وہ اردو خطوط نویسی میں ایک نئی صنعت کا اضافہ قرار دیتے

ہیں۔ ان کے نزدیک نذیر احمد کے خطوط فطری ہوتے ہیں' ایسا لگتا ہے بالکل آمنے سامنے گفتگو ہو رہی ہے۔

شمس الرحمٰن محسنی کے خیال میں اقبالؔ کے خطوط سے اقبال کی تنقیدی صلاحیت' بڑھتے ہوئے فنی شعور، دقت نظر اور اسالیب بیان کی نزاکتوں سے واقفیت پر بڑی اچھی روشنی پڑتی ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد کے خطوط کو ان کی رنگین مزاجی کا مظہر اور ادبیت کا شاہ کار بتایا ہے۔ خصوصاً ''غبار خاطر'' کے خطوط کو۔ جب کہ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ ''غبار خاطر'' خطوط کا نہیں انشائیوں کا مجموعہ ہے۔

عبدالرحمٰن بجنوری کے بارے میں رشید احمد صدیقی مرحوم کی یہ رائے نقل کی ہے ''وہ (عبدالرحمٰن بجنوری) مفکر زیادہ اور آرٹسٹ کم تھے'' شمس الرحمٰن محسنی کے خیال میں عبدالرحمٰن پر یہ رنگ غالب ہے اور اُن کے ہاں وہ شگفتگی اور دل چسپی نہیں ملتی جو دوسرے ادبا اور فن کاروں کے ہاں ملتی ہے۔

مہدی حسن افادی کے خط کو شبلی کی زبان میں دل چسپ آرٹکل سے تعبیر کیا ہے اور انھیں فطری خطوط نگار بتایا ہے۔

کتاب کا آخری مضمون نیاز فتح پوری کی خطوط نگاری سے متعلق ہے۔ ان کے خطوط کو رنگین بیانی کا دل چسپ نمونہ قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ خطوط میں رومانی فضا پیدا کرنے کے قائل ہیں۔ نیاز کی طرز تحریر اور اسلوب بیان کی جدّت کی وجہ سے ان کے خطوط کو مکاتیبی ادب میں ایک ممتاز جگہ دینے کے لیے وہ کافی سمجھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ (پ : ۱۹۳۱ء) موجودہ عہد کے مشہور ناقدین اور ماہرین لسانیات میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کی ادبی و تنقیدی نگارشوں سے اردو تنقید کے ذخیرے میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے اور ان کے تنقیدی مقالوں سے ہماری تنقید کو نئی جہتیں ملی ہیں۔ چوں کہ وہ ادب کو ادب ہی کی نگاہ سے دیکھنے کے قائل ہیں' اسے خانوں میں بانٹنے اور دائروں میں قید کرنے کے وہ سخت مخالف ہیں' اس لیے انھوں نے ادب کے قدیم سرمایے کے ساتھ ساتھ جدید ادبی رجحانات کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ سلیم احمد نے ان کے بارے میں سچ کہا ہے:

> "ڈاکٹر گوپی چند نارنگ میں ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ایک تو وہ روایت کے آدمی ہیں' دوسری طرف جدیدیت سے بھی ان کا ناتا جڑا ہوا ہے' میرا خیال یہ ہے کہ روایت اور جدیدیت کا جیسا خوب صورت سنگم ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی شخصیت میں ہوا ہے' اتنا تو شمس الرحمٰن فاروقی کی شخصیت میں بھی نہیں ملتا۔ نارنگ صاحب جیسے لوگوں کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے زیر اثر جو جدیدیت پروان چڑھے گی' اس کا حشر پاکستانیوں کی جدیدیت جیسا نہیں ہوگا۔ پاکستان میں روایت اور جدیدت کے لوگ الگ الگ خانوں میں بیٹھے ہوئے ہیں۔ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ جیسے لوگ نہیں ہیں جنھیں "میرے تو دونوں میٹھے" کہنے کا فن آتا ہو (۱۳)۔

ایک موقعے پر خود شمس الرحمٰن فاروقی نے گوپی چند نارنگ کو مخاطب کر کے لکھا تھا:

> "گوپی چند نارنگ! آپ میں ایک اور خوبی ہے' جو شاید مجھ میں اور آپ میں مشترک ہے۔ وہ یہ کہ آپ ادب کا مطالعہ غیر مشروط ذہن سے کرتے ہیں۔ آپ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ادب اپنی جگہ خود ایک سچائی ہے' ادب

کے ساتھ آپ کا انتہائی، سچا، گہرا اور بے لوث لگاؤ مثالی حیثیت رکھتا ہے۔
اقبالؔ ہوں یا غالبؔ، میرؔ ہوں یا انیسؔ یا آج کا کوئی نوجوان شاعر، آپ ان کا مطالعہ یکساں خلوص و یقین کے ساتھ اور ذہن کی یکساں آزادی کے ساتھ کرتے ہیں (۱۴)۔

اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اس بات پر بھی تاسف کا اظہار کیا ہے کہ آج کے بالعموم نقاد غیر مشروط ذہن سے ادبیات کا مطالعہ نہیں کرتے، ایسی صورت حال میں گوپی چند نارنگ کی ادب کے ساتھ سچی اور گہری وابستگی امید کی کرن کا کام کرتی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ: ہمارے اکثر معاصر آپ کے ہم عناں و ہم رکاب تو کیا، آپ کے رہوار قلم کے پیچھے پیچھے بھی نہیں چل سکتے (۱۵)''

شمس الرحمٰن فاروقی نے آخر میں بڑی مضبوطی کے ساتھ کہا ہے کہ صرف اسی زمانے میں نہیں ہر زمانے میں ادب کی اقدار کے ناقدین کی تعداد بہت کم رہی ہے۔ گوپی چند نارنگ ان کم میں بھی ممتاز و ممیز ہیں اور ان کی بات اپنی جگہ مسلّم ہے کہ اتفاق و اختلاف کی دونوں ہی صورتوں میں گوپی چند نارنگ کی کوئی بات ایسی نہیں ہے کہ اسے نظر انداز کیا جاسکے۔

گوپی چند نارنگ کی ادبی و تنقیدی کتابوں اور بعض مبسوط مقالوں کے مطالعے سے اس نتیجے تک بہ آسانی پہنچا جاسکتا ہے کہ وہ آج کے ان چند ناقدین میں ہیں، فن شناسی اور باریک بینی جن کی شناخت بن چکی ہے۔ انھوں نے فن کی ماہیت اور مقصدیت کے حوالے سے صحیح، متوازن اور ادبی نظریات کی وکالت کی ہے۔ انھوں نے فن کو کسی سیاسی جماعت کے فارمولائی پروگرام کا آلہ کار بننے کی ہمیشہ مخالفت کی ہے لیکن انھوں نے اپنے کو اسی حد تک محدود نہیں کیا، جوں جوں انھوں نے اپنے مطالعے کو وسعت دی ہے، ان کے ادبی رویوں اور تنقیدی زاویوں میں بھی وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہوتی گئی۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ منفرد اور ممتاز ہیئتی ناقد ہونے کے باوجود، اس کی نمایاں ہوتی ہوئی حد بندیوں کو عبور کر کے لسانیاتی مطالعے کی طرف توجہ کی اور اس طرح وہ اسلوبیات کے نئے معروضی اور سائنسی طریق نقد سے وابستہ ہوگئے۔ اس سلسلے میں انھوں نے جو مطالعے کیے اور ان کے نتائج سے معاصر تنقید کو جو روشناس کرایا، وہ ہماری آج کی تنقید میں بڑی اہمیت کی حامل ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اگرچہ اردو کی افسانہ نگاری اور افسانہ نگاروں کو موضوع بنا کر زیادہ لکھا ہے۔ اس سلسلے میں "اردو افسانہ۔ روایت اور مسائل" ان کی اہم کتاب ہے لیکن انھوں نے میرؔ، غالبؔ، انیسؔ نظیرؔ، اقبالؔ اور بعض نئے شعرا فیضؔ، بانیؔ، جمیل الدین عالیؔ، ساقیؔ فاروقی، شہریار اور افتخار عارفؔ کے حوالے سے جو مضامین یا مقالے لکھے ہیں، وہ نہ صرف یہ کہ نثر و نظم کا توازن برقرار رکھنے کے لیے کافی ہیں بل کہ اردو کے جدید و قدیم شعری ذخیرے پر تنقید کے لیے انھیں خاصے کی چیز کہا جاسکتا ہے۔ ان مضامین اور مقالوں سے ان کے اسلوبیاتی طرز تنقید کی نمایندگی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا بیان ہے:

> "میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک مدت سے برتتا' آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں اور بیس پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ رویہ میرے برے بھلے تنقیدی مزاج کا حصہ بن گیا اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی افہام و تفہیم اور تحسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے' وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں' تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی اور جس نظریاتی ماڈل کو میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں' اسے ضبط تحریر میں لے آیا اور یوں یہ کتاب (ادبی تنقید اور اسلوبیات) موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہوگئی" (۱۶)۔

گوپی چند نارنگ نے اردو ادب و تنقید کے حوالے سے "چیستاں بازی" نہیں کی ہے' بل کہ جو کچھ کہا ہے' صاف اور واضح انداز میں کہا ہے اور اس احساس کے ساتھ کہا ہے کہ اس سے آیندہ نسل کو کچھ مل سکے۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں لکھ چکا ہوں کہ گوپی چند نارنگ نے شاعری اور افسانے کے جدید رجحانات اور رویوں پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ادب کی ان دونوں اصناف اور ان کے فن کاروں پر انھوں نے بڑا اہم اور بنیادی کام کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے میر تقی میرؔ' میر انیسؔ اور اقبالؔ پر اسلوبیاتی و تجزیاتی تجزیے خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ اسلوبیات میرؔ ان کا ایک ایسا کام ہے' جو میرؔ فہمی کی ایک نئی جہت کو روشن کرتا ہے۔ یہ کام گوپی چند نارنگ کے اسلوبیاتی طرز تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ اس میں انھوں نے صوتیات کے ساتھ نحوی اور لفظیاتی نظام کا تجزیہ کرکے میر تقی میر کے شعری اُسلوب کے اوصاف امتیازی کی بنیاد پر ان کی شعری عظمت و انفرادیت کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ ترجیحی

طور پر شعر و نثر دونوں میں میرؔ کے بیان کردہ شعری و فنی نکات کی روشنی میں ان کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کا یہ بھی خیال ہے کہ "میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ ان کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے ہیں (۱۷) بلاشبہ یہ مقالہ "میریات" کے ذخیرے میں ایک اضافہ ہے۔

انیس سے متعلق گوپی چند نارنگ کا پورا کام "انیسؔ شناسی" کے ذیل میں منفرد اور ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ اس مقالے میں انھوں نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ اپنے مخصوص اسلوب تنقید کے تحت اردو کے دو اہم مرثیہ نگار، میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے شعری اسالیب کا جائزہ لیا ہے اور ان اسباب و اقدار کا تعین کیا ہے، جو انیسؔ کو دبیرؔ پر فوقیت دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس ذیل میں اُن کا خیال ہے کہ خود انیسؔ جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں یا ان کے ناقد شبلیؔ اور ان کے بعد آنے والے ناقدین انیسؔ، انیسؔ کی جس فصاحت و بلاغت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تقلیب کرنے سے بھی (۱۸)۔ نارنگ کے اس خیال سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے اور اس کی پوری گنجایش بھی ہے۔ لیکن اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

گوپی چند نارنگ نے اقبال کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے اور ان کے شعری اسالیب پر ناقدانہ نگاہ ڈالتے ہوئے ان کی شاعری کے صوتیاتی نظام کا گہری بصیرت اور ژرف بینی کے ساتھ تجزیہ کیا ہے اور اعداد و شمار کے حوالے سے اقبال کے ہاں ہکاری آوازوں کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازوں کی زیادتی سے کلام اقبال میں مخصوص صوتیاتی و معنیاتی ہم آہنگی کی نشاں دہی کی ہے۔ اس طرح سے انھوں نے اقبال شناسی کے سلسلے میں ایک نئے باب کو وا کیا ہے۔ انھوں نے کلام اقبال کے صوتیاتی نظام پر گفتگو کرتے ہوئے میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ تینوں کے اشعار کو سامنے رکھ کر تجزیہ کیا ہے اور فیصلہ کن انداز میں بتایا ہے کہ اقبال کے ہاں صفیر، مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے، جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی اور یہ کہ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دل آویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی گونج عطا کی ہے، جو اپنے تحرک، تموّج اور ولولے کے اعتبار سے بے جا طور پر"

یزداں گیر" کہی جاسکتی ہے۔(۱۹)

نارنگ نے اسلوبیات اقبال پر نظریۂ اسمیت و فعلیت کی روشنی میں بھی گفتگو کی ہے اور اُس باب کو مزید وسیع کیا ہے' جو انھوں نے اقبال شناسی کے حوالے سے وا کیا تھا۔ انہوں نے اس بات کو خصوصی اہمیت دی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا ہے اور لہجے کی حجازیت و عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اُردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ گوپی چند نارنگ کا ایک ایسا کارنامہ ہے جو اُردو تنقید کی دنیا میں انھیں ایک اونچا اور ارفع مقام عطا کرتا ہے۔

من جملہ اور کاموں کے گوپی چند نارنگ کے تین تنقیدی و تحقیقی کارنامے ایسے ہیں، جن کے بارے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو ادب و تنقید کی دنیا میں انھیں تادیر زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔ پہلا امیر خسروؔ کا نو دریافت ہندوی کلام' اس سلسلے میں انھوں نے بڑی محنت' عرق ریزی اور گہری کاوش کا ثبوت دیا ہے۔ اوّل ذخیرے کو اشبر نگر برلن میں قلمی نسخہ تلاش کیا، پھر اس کے بعد اسے نہایت سلیقے کے ساتھ مدّون کر کے اسے زیور طبع سے آراستہ کیا۔ دوسرا کارنامہ وہ ہے جسے اردو تنقید کی دنیا میں "سانحہ کربلا بہ طور شعری استعارہ۔ جدید اردو شاعری کا ایک تخلیقی رجحان" کے نام سے شہرت حاصل ہے۔ اگرچہ ممتاز حسین جون پوری نے رواں صدی کے وسط میں ۱۹۴۲ء کے اردگرد "خون شہیداں" کے نام سے کچھ کام کیا تھا لیکن ان کے پیش نظر تحقیق یا تنقید نہیں تھی بل کہ اسے محض سرسری جمع آوری ہی کہا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنا یہ مقالہ پاکستان میں منعقد ہونے والے ایک بین الاقوامی سیمینار کے لیے لکھا تھا۔ اس مقالے میں انھوں نے تنقید کا عملی اور تجزیاتی رویہ اختیار کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اگرچہ لسانیات سے پہلے ادبیات کا مطالعہ کیا ہے لیکن وہ ادبی تنقید کی دنیا میں لسانیات اور ساختیات کی راہ سے داخل ہوتے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر زبان کے اسکالر ہیں اور ادب میں ہر چیز کو زبان ہی کے حوالے سے دیکھنے کے عادی ہیں۔ یہی وجہ ہے انھوں نے واقعہ کربلا کی ثقافتی اور تخلیقی معنویت کو شعری استعارے کے طور پر دیکھا اور اس کا تجزیہ کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ کا خیال ہے کہ سانحۂ کربلا کو استعارے کی حیثیت اُردو شعر و ادب

میں سرسیدؔ، حالیؔ اور آزادؔ کے بعد حاصل ہوئی ہے اور یہ شعور اردو شعر و ادب کی دنیا میں پورے طور پر ابھر کر خلافت کی تحریک کے دور میں آیا ہے (۲۰) اُن کی رائے میں واقعہ کربلا اور شہادتِ حضرتِ حسین رضی اللہ عنہ کی نئی معنویت کی طرف سب سے پہلے اقبالؔ کی نظر گئی اور اس کا پہلا اور بھر پور تخلیقی اظہار اقبال کے فارسی کلام میں ملتا ہے۔ (۲۱) وہ اس بات کو بھی قرینِ قیاس تصور کرتے ہیں کہ محمد علی جوہر کے ہاں جو واقعہ کربلا اور شہادت حسین رضی اللہ عنہ کی نئی معنویت ملتی ہے، وہ بھی اقبالؔ کے تاثر کے نتیجے میں ہے۔ جوشؔ ملیح آبادی کے ہاں بھی یہ عنصر واضح طور پر اقبالؔ کے بعد ہی آیا ہے۔ ان کی رائے میں اقبالؔ، جوہر، اور جوشؔ اِس تخلیقی رجحان کے بنیاد گزاروں میں ہیں۔ (۲۲) لیکن ان کی یہ بھی رائے ہے کہ رجحان کو صحیح معنوں میں جدید شاعری نے برتا ہے، جس کا زمانہ ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی بات کو مدلل کرتے ہوئے افتخار عارفؔ کے مجموعۂ سخن "مہر دو نیم" کے "ص ۵" پر لکھے گئے فیض احمد فیضؔ کے دیباچے کی درج ذیل سطور نقل کی ہیں:

> "اب سے پہلے عشق و طلب' ایثار و جاں فروشی' جبر و تعدی کا بیان صرف منصور و قیس اور فرہاد و جم کے حوالے سے کیا جاتا تھا' پھر گھر میں دار و رسن کی بات چلی تو مسیح و صلیب کے بھی حوالے آگئے' لیکن المیہ کربلا اور اس کے محترم کرداروں کا ذکر بیش تر سلام اور مرثیے تک محدود رہا' صرف علامہ اقبال کی نگہ وہاں تک پہنچی"۔ (۲۳)

گوپی چند نارنگ نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے امتیاز و لحاظ کے بغیر کربلا کے تخلیقی رجحان کو شاعری کے جدید و قدیم دونوں طبقوں میں دریافت کرنے کی سعی مشکور کی ہے۔ لیکن ان کی تلاش و دریافت کے مطابق سانحۂ کربلا کو بہ طور شعری استعارہ برتنے کا رجحان سب سے زیادہ افتخار عارفؔ کے ہاں ملتا ہے۔ وہ اس رجحان کو افتخار عارفؔ کے شعری شناخت نامے کا ناگزیر حصہ تصور کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں افتخار عارفؔ کے تخلیقی وجدان کو اس سے جو گہری مناسبت ہے 'اس کی نئی شاعری میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی (۲۴)" اور یہ بھی کہ افتخار عارفؔ کے ہاں یہ بات ان کے تخلیقی عمل کے بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے کہ وہ (عارف) لمحہ موجود کی پیچیدہ سیاسی' سماجی' اخلاقی اور انسانی صورت حال کو ایک وسیع تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں۔ ان (عارف) کے ہاں ایک ایسے مرکزی کردار کا تصور ملتا ہے'

جو مسلسل ہجرت میں ہے، عذابوں میں گھرا ہوا ہے، در بہ در خاک بہ سر مارا مارا پھر رہا ہے اور کوئی دارالاماں و جائے پناہ نہیں۔ افتخار عارف کے ہاں بنیادی تاریخی حوالے سے جو پیکر ابھرتے ہیں مثلاً پیاس، دشت، گھبرانا، گھمسان کارن، بستی، بیاباں، قافلہ بے سر و ساماں، یہ سب ثقافتی روایت کے تاریخی نشانات بھی ہیں اور آج کے عذابوں میں گھری ہوئی زندگی کے کوائف و ظواہر بھی۔ گوپی چند نارنگ کے خیال میں افتخار عارف کا شعری وجدان کچھ اس نوع کا ہے کہ ان کے اشعار صدیوں کے درد کا منظر نامہ بن جاتے ہیں اور ان میں وہ لطف و تاثیر بھی پیدا ہو جاتی ہے، جسے خداداد کہا گیا ہے۔(۲۵)

نارنگ کا تیسرا اہم کارنامہ "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" ہے۔ ان کا یہ ایک نئی سمت میں کام ہے۔ داستانی اور افسانوی ادب میں نثر و نظم دونوں ہی شکلوں میں خالص ہندستانی قصے بہت ملتے ہیں، کچھ تراجم ہیں، کچھ ماخوذات اور کچھ مستقل تصانیف۔ اُنھوں نے ان سب کے بارے میں ضروری معلومات یک جا کر کے ایک ناقابل نظر انداز ادبی، تاریخی اور تحقیقی خدمت انجام دی ہے۔

اگرچہ شعری اصناف میں غزل کے بعد سب سے زیادہ طبع آزمائی مثنوی پر ہوئی ہے، لیکن یہ عجیب بات ہے کہ غزل پر ہر پہلو اور ہر جہت سے کام ہوا اور ہونا بھی چاہیے تھا لیکن نہ جانے کیوں مثنوی اب تک ناقدین کی توجہ سے محروم ہے، حالاں کہ بہ قول نیاز فتح پوری "غزل نام ہے بیان محبت کا اور مثنوی داستان محبت کا، غزل اگر سرود غم ہے تو مثنوی بزم ماتم"۔(۲۶) امیر احمد علوی نے اس موضوع پر ایک مضمون ۱۹۳۵ء میں ماہ نامہ نگار کے لیے لکھا تھا، جو بعد میں کتابی صورت میں شائع ہوا تھا۔(۲۷) ایک کتاب عبدالقادر سروری نے بھی "اردو مثنوی کا ارتقا" کے نام سے آزادی سے پہلے لکھی تھی، لیکن یہ دونوں چیزیں مثنوی کی قدیم و جدید کاوشوں کے سلسلے میں قطعی ناکافی تھیں۔ بہ قول گوپی چند نارنگ جس وقت وہ اپنی کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں" کی تسوید کر رہے تھے، اسی زمانے میں گیان چند جین شمالی ہندستان میں اردو مثنوی کا ارتقا" پر ریسرچ کر رہے تھے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی اس کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" میں اس بات کی تلاش و دریافت کی ہے کہ کون سی مثنوی کس ہندستانی قصے سے ماخوذ ہے اور ادب و تنقید کی دنیا میں اس کی کیا حیثیت ہے؟ انھوں نے یہ بات بھی واضح کی ہے کہ اُردو کی

دوسری اصناف کی طرح مثنویاں بھی اس اخذ و قبول اور اشتراک و اختلاف کا پتا دیتی ہیں، جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے سابقے کے بعد یہاں تہذیبی اور معاشرتی سطح پر کار فرمارہا۔ ان کا کہنا ہے کہ قدیم مثنویوں میں عموماً قصے کہانیاں بیان کی جاتی تھیں، جن کا گہرا تعلق قومی روایات مذہب اور معاشرت سے ہوتا تھا' اس لیے اس میں اسلامی کہانیوں کے علاوہ ہندستانی لوک کتھاؤں اور عوامی روایتوں سے متاثر ہونے کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ دراصل اسی رجحان کا تفصیلی جائزہ معروضی اور تحقیقی نقطۂ نظر سے گوپی چند نارنگ نے اپنی اس کتاب میں لینے کی کوشش کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اُردو مثنویوں کا جائزہ لیتے ہوئے میر حسن دہلوی کی مشہور مثنوی "سحر البیان" (۱۱۹۹ھ) کے ذیلی واقعات کو راجا اندر کے قصوں اور سراندیپ کی لوک کہانیوں سے ملتا جلتا بتایا ہے۔ (۲۹) ان کی یہ رائے اس لیے قابل توجہ نہیں قرار دی جاسکتی کہ انھوں نے اس سلسلے میں نہ کوئی دلیل فراہم کی ہے اور نہ کوئی قرینہ ہی بیان کیا ہے۔ جب کوئی بات عموم سے ہٹی ہوئی ہو تو اس کے لیے دلیل اور قرینے کی موجودگی ضروری ہے۔

گوپی چند نارنگ نے "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" کو چھے حصوں میں تقسیم کیا ہے:

(۱) مذہبی مثنویاں (۲) تاریخی مثنویاں (۳) وہ مثنویاں جن میں ہندستان کے معاشرتی کوائف و آثار کی تفصیل ملتی ہے (۴) وہ مثنویاں جو ہندستان کے فطری مظاہر یا موسموں کے بارے میں ہیں (۵) وہ مثنویاں جن میں حب الوطنی کے جذبات پائے جاتے ہیں (۶) اور ہندستانی قصوں کہانیوں سے ماخوذ مثنویاں۔ بے شبہ اس طرح انھوں نے تنقید و تحقیق کے طلبہ کے لیے قابل ذکر سہولت بہم پہنچائی ہے۔

گوپی چند نارنگ کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے ساختیاتی فکر میں گہری بصیرت پیدا کی اور پھر اُردو دنیا کو ایک نئے ادبی دبستان سے روشناس کرایا اور ساختیات، پس ساختیات اور ردّ تشکیل کو گرفت میں لے کر اُردو ادب کو نئی ادبی توقعات سے ہم کنار کیا۔ نارنگ اگرچہ ساختیاتی ناقد کی حیثیت سے شہرت رکھتے ہیں لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اُن کا نام ان ناقدین میں آنا چاہیے، جنھوں نے ساختیاتی تنقید کو رواج دیا ہے، اُنھوں نے کامل یک سوئی کے ساتھ ساختیات اور پس ساختیات کی نظریاتی بنیادوں سے بحث کی ہے اور ساختیاتی تنقید اور ادبی

تنقید کے رشتے کو واضح کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ ساختیات اور پس ساختیات کو ایک مشکل موضوع قرار دیتے ہیں اور اسے سہل انداز میں بیان کرنے کو اس سے بھی زیادہ مشکل تصور کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک انٹرویو میں مصحفیؔ کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

مصحفیؔ قافلے اس راہ سے کم گزرے ہیں
جس بیابان خطرناک سے اپنا ہے گزر

حالاں کہ اس کے معاً بعد وہ ساختیاتی فکر کو ایک انقلابی موقف بھی قرار دیتے ہیں، نارنگ ساختیاتی فکر کو صرف ادب کا مسئلہ نہیں بل کہ پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ تصور کرتے ہیں۔ یہاں یہ سوال ابھر سکتا ہے کہ جو چیز مشکل ہو اور پھر اس کو سہل اور آسان انداز میں بیان کرنا اس سے بھی زیادہ مشکل ہو، وہ انقلابی یا پوری انسانی کارکردگی کا مسئلہ کیوں کر ہو سکتی ہے؟ اس لیے کہ یہ عام اصول ہے کہ جو چیز زندگی یا انسانیت کے لیے جتنی ناگزیر ہوتی ہے اتنی ہی وہ آسان اور سہل الحصول بھی ہوتی ہے۔

گوپی چند نارنگ لسانیات کو ساختیات کا زینہ اوّل قرار دیتے ہیں، کہتے ہیں:

"رومن جیکب سن ہو یا لیوی سٹراس، جن سے ساختیات کی ابتدا ہوئی، اولاً ماہر لسانیات ہیں بعدہ کچھ اور۔ ساختیات کی شروعات ہی اس طرح ہوئی کہ لسانیاتی ماڈل کو عام سماجی علوم اور ادبیات کے تجزیے کے لیے نمونہ بنایا گیا"۔ (۳۰)

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ لسانیات اور ساختیات دونوں ہی رویوں کو اپنی تنقیدوں میں برتتے ہیں اپنی کتاب "سانحۂ کربلا بہ طور شعری استعارہ" کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے:

اسلوبیات اور ساختیات دونوں تنقیدی سفر میرے ساتھ رہے ہیں کہیں نمایاں، کہیں مضمر"۔

یہ عجیب بات ہے کہ گوپی چند نارنگ قاری کو ادب میں کوئی درجہ نہیں دیتے۔ ان کے نزدیک اصل چیز قرأت ہے۔ قرأت (پڑھنے کے عمل) کو فن پارے کے لیے ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ (۳۱) میرے نزدیک درجے کے اعتبار سے کمی و بیشی کا فرق تو ہو سکتا ہے، لیکن قاری کی حیثیت کو یک سر ختم کر دینا درست نہیں۔ اس لیے کہ فعل کے لیے اس کے فاعل اور کسی عمل کے لیے اس کے عامل کی حیثیت یک سر نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔

گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید کا سفر اس معنی کی تلاش میں ہر گز نہیں، جو سامنے کا یا طے شدہ یا مروجہ ہے بل کہ ان کے نزدیک ساختیاتی تنقید اس معنی کو کھوجتی ہے، جو متن در متن کی قرأت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس صورت میں ساختیات کو انقلابی رویّے سے تعبیر کرتے ہیں اور دلیل یہ دیتے ہیں کہ متعینہ یا طے شدہ معنی کسی نہ کسی طرح جبر سے قائم ہوتے ہیں، خواہ یہ جبر آئڈیالوجی کا ہو خواہ زمانے کے چلن کا یا فیشن یا فارمولے کا یا ادبی اسٹیب لش منٹ یعنی ادبی مقتدرہ کا۔ اس جبر کا توڑنا، اس کو بے دخل کرنا یا اس کو رد کر کے معنی کے دبا دیے گئے یا نظر انداز کیے گئے رخ کو ظاہر کرنا ساختیاتی فکر کا کام ہے۔(۳۲)

گوپی چند نارنگ موجودہ ذہن و مزاج کے صحیح ترجمان کی حیثیت رکھتے ہیں اور ذہن و فکر کی کامل وسعت کے ساتھ اخذ معنی میں تاریخی اور نظریاتی صورت حال کا ساتھ دیتے ہیں۔ وہ فکر و تخیل کی نئی قوت کا ثبوت دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ تخلیق کسی ایک مقام پر نہیں ٹھیرتی بل کہ یہ ہمیشہ اور ہر لحظہ رواں، دواں اور تازہ کار رہتی ہے۔

گوپی چند نارنگ فن یا فن پارے کے ہیئتی مطالعے کو محض تعیین معنی کا پابند نہیں کرتے، وہ اُسے وسیع تر تناظر میں دیکھتے اور پرکھتے ہیں اور فن کار کے تخلیقی عمل سے متعلق اس کی شخصیت کے ذہنی، معاشرتی اور ماورائی کیفیات کا سراغ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ افسانوں یا افسانہ نگاروں اور قدیم و جدید شعرا سے متعلق جو مضامین یا مقالے انھوں نے تحریر کیے ہیں، ان سب میں یہ بات واضح اور نمایاں طور پر دیکھی جا سکتی ہے کہ وہ زیادہ تر توجہ فن کار کے بجائے فن پارے پر صرف کرتے ہیں اور اس کے اُسلوبیاتی و لسانی خواص کے ترکیبی عمل سے اُبھرنے والے متخالف تصورات و اقدار میں ربط باہمی کی تلاش و تحسین کرتے ہیں۔ اُنھوں نے راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”گرہن“ پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ”اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے“۔(۳۳)

آگے چل کر لکھتے ہیں:

> ”خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت

جو "گرہن" میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے' آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت کا خاصہ بن جاتی ہے"۔(۳۴)

منقول بالا دونوں اقتباسات سے پتا چلتا ہے کہ گوپی چند نارنگ فن کار کے ذہن و فکر کی آزادی اور غیر مشروطیت کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں' یہی وجہ ہے کہ انھیں "گرہن" میں خارجی حقیقت کی جھلک نظر آتی ہے۔ گوپی چند نارنگ افسانے کو سماجی و معاشرتی معلومات کا وسیلہ قرار دینے کے مخالف ہیں۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت اس کی لسانی ہیئت میں نمو کرنے والی واقعیت کی دریافت ہے اور اسی سے وہ سماجی معنویت کے مخفی امکانات کا سراغ لگاتے ہیں۔ لیکن وہ اسی پر قناعت نہیں کرتے' بل کہ کہانی کی لسانی ساخت' اس کی استعاراتی و علامتی ہیئت اور اس کی اساطیری فضا سے ایک ایسی مربوط تخیلی سطح کی تلاش و دریافت کرتے ہیں' جو اس کی کیفیاتی رفعتوں کی نشان دہی کرتی ہے۔

گوپی چند نارنگ ادبی فن پارے کی تعیین قدر' اس کی لسانی ساخت اسلوبیاتی و صوتیاتی نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ چناں چہ جب ہم ان کے تنقیدی سرمایے پر نگاہ ڈالتے ہیں' تو دیکھتے ہیں کہ بعض فن کاروں کے فن پاروں کا مطالعہ انھوں نے خالص صوتیاتی نقطہ نظر سے کیا ہے۔ انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ادبی تنقید کا کام قدر شناسی اور سخن فہمی ہے' جب کہ یہ نہ اسلوبیات کے کام ہیں اور نہ اسلوبیات سے ان کی توقع کرنی چاہیے۔ البتہ ادبی ذوق یا جمالیاتی احساس جو فیصلے کرتا ہے' یا رائے دیتا ہے یا تنقیدی نظر فراہم کرتا ہے اسلوبیات ان کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجزیاتی بنیادیں فراہم کر سکتی ہے"۔(۳۵)

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ کسی بھی ادبی تخلیق کو قطعی طور پر خیال' موضوع اور مواد سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور ہر ادیب اپنے ادب کا لوازمہ اپنے گرد و پیش سے ہی حاصل کرتا ہے۔ ایسی صورت میں ان سب چیزوں سے بے نیاز ہو کر جو نتیجہ اخذ کیا جائے گا' اسے مجموعی طور پر فن پارے پر عائد کرنا غلط ہوگا۔ شاید اسی نقطۂ نظر سے گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کو ادبی جمالیاتی یا اقداری تنقید کا متبادل نہیں مانا ہے۔ لیکن تنقیدی حربے کے طور پر

اسلوبیات کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے' اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے' اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے تاہم ''زبان و بیان'' ''انداز'' ''اندازِ بیان'' ''طرز بیان'' طرز تحریر' لہجہ' رنگ' رنگ سخن وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے انداز بیان کے خصائص کیا ہیں' یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے' یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ یہ اسلوب کے مباحث ہیں' ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاں دہی کی جاسکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے' اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونی چاہیے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کا تصور اس تصور اسلوب سے مختلف ہے' جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے۔ نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے' جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے ۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروے کار لانے اور ادبی حسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے' یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حسن و دل کشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا' جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت' کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی مشرقی روایت کی رو سے اسلوب لازم نہیں بل کہ ایسی چیز ہے' جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بل کہ اصلی ہے' یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے' جس کے ذریعے

زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادبی اسلوب سے مراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا ردِ عمل یا اختیار میکانکی ہو' بل کہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہیں" (۳۶)

گوپی چند نارنگ کی رائے کے مطابق اسلوبیات' اسلوب فہمی کا تو دعویٰ کر سکتی ہے لیکن ادب فہمی کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ ان کا خیال ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات نے ادبی تنقید کو جو فلسفہ لسان و معنیٰ دیا ہے' اس نے ادب فہمی کو نئی بصیرتوں پر استوار کیا ہے۔ (۳۷)

گوپی چند نارنگ ادب میں نظریے کی اہمیت کے منکر نہیں ہیں لیکن ان کے نزدیک ادیب کا کسی گروہ' جماعت یا نظریے سے وابستہ ہونا ادب کے لیے مہلک و مضر ہے۔ اس لیے کہ ان کے نزدیک جو ادیب یا شاعر جس جماعت یا نظریے کا ماننے والا ہوتا ہے' وہ اسی کا بت بنالیتا ہے' ہر ادب و فن پارے کو اپنے ہی نظریاتی و جماعتی دائرے میں رہ کر دیکھتا اور تعیین قدر کرتا ہے۔ نتیجتاً فن پارے کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا۔ اس طرح سے مذہبی عقائد و نظریات ہوں یا سیاسی سب آہستہ آہستہ کٹر عقیدگی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"کسی ایک نظریے کی پابندی سے فکر کی تازہ کارانہ راہیں مسدود ہو جاتی ہیں' یہی وجہ ہے کہ میں ادبی لیبلوں کا سخت مخالف ہوں اور ہر پلیٹ فارم سے اپنے اختلاف کے حق کا تحفظ کرتا ہوں' میرا ایمان ہے کہ کوئی سچا فن کار تنگ نظر نہیں ہوتا' ہو بھی نہیں سکتا وہ سماج کا فرد ہوتے ہوئے بھی اس سماج سے بالاتر یا باہر ہوتا ہے۔ یعنی ادب کی سب سے کھری حیثیت آوٹ سائڈر کی ہے۔ (۳۸)

گوپی چند نارنگ فن کار کو پابند نہیں کرتے وہ اس کی کامل آزادی کے حامی و وکیل ہیں اور اس کی انفرادیت۔ خواہ وہ کسی بھی نوعیت کی ہو۔ کو عزت و قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور اس کی حوصلہ افزائی کو اپنا فریضہ تصور کرتے ہیں۔ وہ بلا کسی خوف و تردد کے بہ بانگ دہل اس بات کا بھی اعلان کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک اردو ادب کی ایک موثر تحریک تھی لیکن اس نے جب نعرے بازی اور لیبل سازی کو اپنا شعار بنالیا اور ہر فن پارے کو اپنے اسی زاویے سے دیکھنا شروع کر دیا تو ادب ادب نہیں رہا۔ یہاں تک کہ جب یہ تحریک آزادی کی راہ میں

سدِ راہ ہوئی اور اس کی سخت گیری میں شدت آتی گئی تو اس عہد کے ادیبوں اور شاعروں نے بھی اپنی آزادی کا پرچم بلند کر دیا، جس کے نتیجے کے طور پر جدیدیت کی تحریک وجود میں آگئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جن ادیبوں اور ناقدوں نے جدیدیت کو پروان چڑھایا اور اُس کی تحریک کو فلسفیانہ اساس فراہم کی اُن میں ایک اہم اور معتبر نام گوپی چند نارنگ کا بھی ہے، لیکن انھوں نے جدیدیت کو بھی اپنی منزل نہیں بنایا۔

گوپی چند نارنگ کی تحریروں میں لفظوں کی قدر و قیمت کا شعور ہوتا ہے، یہ کسی ادیب یا ناقد کے لیے ایک ایسی صفت ہے، جس سے موجودہ عہد کے اردو کے بالعموم ادیب و ناقد محروم ہیں، شاید اسی وجہ سے ان کی تحریریں تکرار، تضاد، طول بیانی اور لفاظی سے پاک ہوتی ہیں۔ ان کا ذہن سائنسی اور استدلالی ہے، وہ جذباتیت اور تاثر پزیری سے بے نیاز ہو کر خالص علمی، سائنٹی فک اور معروضی بنیادوں پر فن کو جانچتے اور پرکھتے ہیں اور یہ بنیادیں جدید لسانیات کی فراہم کردہ ہیں۔ ان سب کے باوجود ان کی شخصیت جمالیاتی قوتوں سے بھی بہرہ مند ہے اور یہی خوبی انھیں فن کے جمالیاتی کردار سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ اس تفصیلی جائزے اور تجزیے کے نتیجے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ گوپی چند نارنگ اس تنقیدی دبستاں سے تعلق رکھتے ہیں جو شعر و ادب کے حظ و انبساط اور لطف و نشاط میں برابر کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔ اگرچہ تنقید میں گوپی چند نارنگ کا رویہ اسلوبیاتی اور ساختیاتی ہے تاہم وہ اپنے ذوق جمالیات کو ہی راہ نما بناتے ہیں۔ بے شبہ انھوں نے اردو تنقید کو تفہیم و تحسین شناسی کی ایک نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔

محمّد ذاکر

محمد ذاکر (پ : ۱۹۳۲ء) کا مزاج کلاسیکی ہے۔ وہ اپنی تنقیدوں میں تاثراتی رویہ بھی برتتے ہیں اور عملی بھی۔ چوں کہ وہ دلی والے ہیں' اس لیے زبان کے رموز و نکات کی پاس داری' محاورات اور روز مرہ کی پابندی اور اسلوب میں وقار و سلیقہ مندی ان کی تحریروں کی خصوصیات ہیں۔ کسی موضوع پر سوچ سمجھ کر قلم اٹھانا اور پھر ذرا ذرا سی بات کا لحاظ رکھنا ان کی خاص عادت ہے۔

محمد ذاکر کی تنقیدی کائنات میں ایک کتاب "آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب" اور چند مضامین ملتے ہیں' جو ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی میں شائع ہو چکے ہیں۔ آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب دراصل ان کا پی ایچ۔ڈی کا مقالہ ہے' جس پر دلی یونی ورسٹی نے انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری عطا کی تھی۔ اس مقالے میں انھوں نے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۶۲ء کے دوران ہونے والے ادبی کاموں کا جائزہ لیا ہے۔ چوں کہ وہ ادب کو خلا کی پیداوار نہیں تصوّر کرتے' ان کے نزدیک اس کے ایک طرف اس کی ادبی و لسانی میراث ہوتی ہے اور روایات ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ سماجی فضا کے عصری اثرات قبول کرتا ہے' اس لیے اپنے مقالے کے پہلے باب میں انھوں نے اردو کے ادیب و شاعر کی اس ادبی و لسانی میراث کی نشان دہی کی ہے اور کسی قدر اختصار کے ساتھ اردو زبان وادب کی ابتدا اور ارتقا کے بارے میں کچھ بنیادی باتوں اور دور جدید (۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء) کے رجحانات کا ذکر کیا ہے۔ دوسرے باب میں "آزادی کی چھاؤں" کے عنوان سے ادبی تخلیقات کی سماجی معنویت واضح اور ذہن نشین کرنے کے لیے' اس سیاسی اور سماجی فضا کے خط و خیال نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے' جو تقسیم ہند' فرقہ وارانہ فسادات' شرنارتھیوں کی ہندستان میں آمد' ہندستان کے لسانی مسئلے'

ہندستان کے بین الاقوامی ذمہ داریوں کے احساس' محکوم اقوام کی جدّوجہد آزادی میں دل چسپی اور خود ہندستان میں آہستہ آہستہ بدلتی ہوئی سماجی زندگی اور تشدّد آمیز انقلاب پسندی کے نتیجے میں رونما ہوئی تھی۔ تیسرے باب میں اس دور کی نثر و نظم کو موضوع بنایا ہے۔

محمّد ذاکر نے شاعری اور نثر نگاری کا جائزہ لیتے ہوے ۱۹۴۷ء کے بعد اور ۱۹۶۲ء سے پہلے کے اس ادبی رجحان کے آغاز کی نشاں دہی کی ہے' جسے ہم جدیدیت کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا اثر دوسری جنگ عظیم سے پہلے حلقہ ارباب ذوق کے ارکان اور خصوصاً میراجی کی نظموں میں ملتا ہے۔ ادب کے اس رُجحان کو رومانی رجحان بھی کہا جاتا ہے۔ محمّد ذاکر نے رومانی انداز نظر کو کسی ذاتی جذبے سے والہانہ وابستگی کا نتیجہ بھی بتایا ہے اور کسی صورت حال سے بددلی کا مظہر بھی (۳۹)۔ ان کا خیال ہے کہ فن میں یہ چیز انفرادی اور ذاتی تجربے کے براہ راست اور شدید اظہار' انفرادی لب و لہجے' مروّجہ فنّی آداب اور ابلاغ سے کسی قدر بے پروائی کی شکل میں بھی نمایاں ہوسکتی ہے۔ اپنے اس خیال کی وضاحت کرتے ہوے انھوں نے لکھا ہے :

> ''ہمارے پیش نظر دور میں خوابوں کی بھیانک تعبیر' بے عقیدگی' اقتصادی بُحران' جنگ کے نتائج اور نفسا نفسی کی کیفیت وہ حقیقتیں تھیں' جو ایک طرف تو شاعری کی برہمی اور احتجاج کا باعث بنیں اور دوسری طرف انھیں کی وجہ سے' وہ اپنے فن میں اظہار ذات پر زور دینے میں مائل ہوا اور اس کی تخلیقات میں اپنے ماضی کی یاد بھی نمایاں ہوئی۔ ماضی جو وقت گزرنے کے ساتھ اپنی سنگینی اور کھردراپن کھودیتا ہے اور اپنے گرد قوس و قزح کے سے رنگوں کا ہالہ بناکر ذہن پر چھا جاتا ہے۔(۴۰)''

باب چہارم میں ناول' افسانہ اور دوسری نثری اصناف کے رجحانات کی نشاں دہی کی گئی ہے اور تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان کا، سابق ادبی رجحانات اور پیش نظر دور کی زندگی سے کیا تعلق ہے اور ہمارے شعرا اور ادبا نے اپنے فن میں روح عصر کو کس حد تک سمویا ہے۔ اس سلسلے میں اُنھوں نے کسی قدر تفصیل سے اشعار اور نظموں کے بند پیش کرکے عملی تنقید کو بھی برتا ہے۔

محمّد ذاکر نے تنقید و تحقیق کے رویّوں اور پیش رفتوں کے جائزے کے ذیل میں

یہ تسلیم کرنے کے بعد کہ ۱۹۴۷ء تک اردو تنقید حالی، شبلی اور آزاد کے ہاتھوں شعرا کے تذکروں کی تنقیص و تمجید کی حدوں سے گزر کر جدید خیالات و افکار سے متاثر ہو چکی تھی اور مغربی ادب سے بہرہ ور مصنفین نے اسے عمرانی علوم سے استفادہ کرنا سکھایا' بتایا ہے کہ وحیدالدین سلیم' امداد امام اثر' مرزا ہادی رسوا اور مہدی حسن افادی وغیرہ نے نیا تنقیدی شعور بخشا ہے' عبداللہ یوسف علی کی کتاب "انگریزی عہد میں ہندستانی تمدن کی تاریخ" اور نو دریافت پرانی کتابوں پر مولوی عبدالحق کے مقدموں کو اولین کوشش قرار دیتے ہوئے یہ بھی بتایا ہے کہ ان چیزوں سے ادب کو نئے انداز سے سمجھنے اور پرکھنے کی پر خلوص کوشش کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک اور اس کے کارناموں کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے:

> "جب کسی معاشرے میں پیٹ کے مسائل مجموعی اعتبار سے منصفانہ طور پر حل نہیں ہوں گے تو ادبی تنقید کے لیے ایسے سوالوں سے سروکار رکھنا ناگزیر ہوگا کہ اس معاشرے کے فن کار نے سماجی مسائل پر کس انداز سے روشنی ڈالی ہے اور اس نے سماجی زندگی کی کیسی تصویر پیش کی ہے۔ اس طرح ادبی تنقید ایک حد تک سماجی تنقید کا ایک جز بنی رہے گی" (۴۱)

محمد ذاکر نے تنقیدی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۲ء کے دوران مارکسی تنقید ایک قوی رجحان تنقید کی حیثیت حاصل کر چکی تھی، لیکن یہ رجحان تنقید اس دور کا تنہا رجحان تنقید نہیں تھا' اس دور میں ہمیں ایسی تنقیدی کاوشیں بھی نظر آتی ہیں' جن میں ادبی فن پارے کی حسن شناسی میں زندگی اور ماحول سے اس کے رشتے کی تلاش' اس میں ڈوب کر فن کار کے نفسیات کی کارفرمائی اور فن پارے کے حسن کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ (۴۲) اُن کی نظر میں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۲ء کی درمیانی مدت میں ایسے ناقدوں کی تعداد کم رہی ہے' جن کی تحریریں اپنے انداز و قد کی وجہ سے پہچانی جاسکتی ہوں۔ لیکن وہ یہ بھی خیال ظاہر کرتے ہیں کہ اس کمی کو افسوس ناک نہ تصور کیا جائے اس لیے کہ تنقید جتنی معروضی اور کم تاثراتی ہوتی جائے گی اور اسے جیسے جیسے ادب کے سماجی رشتوں اور کسی فن پارے کو ادیب کی نفسیات اور اس کی تہذیبی اور ادبی روایتوں کے پس منظر میں دیکھنے کا رجحان ترقی کرتا جائے گا' کسی قدر اسلوب بیان کی انفرادیت بھی کم ہوتی جائے گی۔ (۴۳)

محمد ذاکر اردو ادب کے بارہ سالہ ادبی پس منظر کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہمارے تنقید نگاروں نے زیادہ تر شاعری سے سروکار رکھا ہے لیکن بہ حیثیت مجموعی ان کے کارنامے وقیع ہیں اور رفتار قابل ستائش ہے۔ انھوں نے عصری ادب کے ساتھ ماضی کے کارناموں کو بھی ہم دردی اور غیر جانب داری کے ساتھ پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شعرا کی نگارشوں پر مخصوص انداز نظر کی وجہ سے یہ نہیں کیا کہ ''شعرا زندگی سے کتنے بے خبر اور بے پروا تھے۔ ان کے جذبات کتنے اوچھے اور احساسات کتنے بے حقیقت تھے'' اور نہ انھوں نے مغربی اصول تنقید کی کسوٹی پر اردو شعر و ادب کو پرکھ کر یہ حکم لگایا کہ ''اردو شاعری میں کیا ہے، محض چند دھجیاں اور چند پرزے'' بل کہ ان کی نظر میں وسعت تھی۔ (۴۴)

محمد ذاکر تحقیقی کام میں باقاعدگی کا سہرا انجمن ترقی اردو کے سر باندھتے ہیں۔ (۴۵) اور اپنے پیش نظر دور کو تحقیق کا زریں دور تصور کرتے ہیں۔ (۴۶) اس لیے کہ اس دور میں بعض ادارے، رسائل اور افراد نے تحقیق ہی کو اپنا دائرہ عمل قرار دے رکھا تھا' نئی نئی دریافتیں کیں اور قدیم دواوین' تذکروں اور دوسری نثری تصانیف کے مختلف نسخوں کا موازنہ کر کے تدوین کی اور اردو ادب کی تاریخ کو نئی تحقیق کے نتیجوں کی روشنی میں از سر نو لکھنے کی طرف بھی توجہ کی۔ مختلف علاقوں میں اردو ادب کی ترویج و اشاعت اور ارتقا کی تاریخ پر بھی کتابیں آئیں' اصناف ادب میں داستان' مثنوی، مرثیہ' قصیدہ' رباعی' ڈرامے' مکتوب نگاری' سفر نامے' سوانح عمریاں اور صحافت وغیرہ پر تحقیقی کام ہوا۔ (۴۷)

محمد ذاکر نے تنقید و تحقیق کا جائزہ لیتے ہوئے ڈرامے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے اور طنزیہ و مزاحیہ مضامین اور پیروڈی پر بھی۔ اور رپوتاژ بھی۔ لیکن ان تمام جائزوں سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ انھوں نے اردو ادب کے بارہ سالہ کاموں کی ایک روداد پیش کی ہے۔ اس اعتبار سے اسے زیادہ سے زیادہ رُوداد‌ی تنقید کا نام دیا جا سکتا ہے۔ کہیں اور کسی مقام پر بھی ان کے کسی ادبی نظریے یا نقطۂ نظر کا اظہار نہیں ملتا۔

جیسا کہ ابتدائی سطور میں لکھ چکا ہوں کہ محمد ذاکر کی مطبوعہ شکل میں صرف ایک کتاب ''آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب'' ملتی ہے۔ البتہ ''جامعہ'' کے شماروں میں چند مقالے اور تبصرے بھی ملتے ہیں جن سے ان کے ادبی و تنقیدی رجحانات کا مزید پتا چلایا جا سکتا ہے۔

محمد ذاکر نے میرؔ تقی میر کی غزل کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ انھوں نے صرف میرؔ کے شعروں کی مثال اس کیمیاوی جزو سے دی ہے، 'جو سطحِ آب پر نہ پھٹتا ہے اور نہ پھیلتا ہے، بل کہ تہ آب میں بیٹھ کر اپنے اثرات سے پورے دریا کے پانی کو دیر تک قائم رہنے والی حرکت دیتا ہے' وہ کیفیت طاری کر دیتا ہے، جسے ایک اضطراب پیہم سے یا جگر پر ایک مسلسل خراش ڈال دینے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ محمد ذاکر کے نزدیک یہ ہے کہ میرؔ کے شعر خود میر کی روح کی گہرائیوں میں ڈوب کر ابھرے ہیں۔ میرؔ کے کلام پر عام تبصرہ یہ ہے کہ وہ حزنیہ و المیہ ہوتا ہے، محمد ذاکر نے اس کی تغلیط کی ہے، اس سلسلے میں وہ فیصلہ کن انداز میں لکھتے ہیں :

> "ان (میر) کا کلام دراصل تب آرزو کی اس منزل کا پتا دیتا ہے، جہاں ایک غم آشنا بہ کمال ضبط و معصومی و مسکینی نرم، دھیمے لہجے میں کائنات کے ہر دم بنتے بگڑتے ہوئے الم زا کھیل کو بہ تبسّم دانائی، اپنے محسوسات اور جذبات، ایک خفیف سی جنبشِ لب میں سمو دیتا ہے"۔ (۴۸)

محمد ذاکر کے خیال میں غالب جب میدان شاعری میں آئے تو اردو غزل اپنی تکمیل کو پہنچ چکی تھی۔ غالب کا کمال ان کے نزدیک یہ ہے کہ غالب نے قدیم مضامین کو جدید اور تازہ انداز و اسلوب میں پیش کیا، اس طرح غالب نے غزل کو وسعت بخشی اور زبان کو آگے بڑھایا۔ انھوں نے لکھا ہے :

> "اُن (غالب) کے خیال میں حسن فروغ شمع سخن کے لیے پہلے دل گداختہ پیدا کرنا ضروری ہے اور یہ دل گداختگی ان کے کلام کی خصوصیت ہے۔ (۴۹)"

محمد ذاکر نے ذوقؔ کی غزل پر گفتگو کرتے ہوئے اپنے اس خیال کا اظہار فرمایا ہے کہ ذوقؔ کے اخلاقی اور ناصحانہ مضامین والے اشعار اس لیے مقبول ہیں کہ وہ ذوقؔ کی افتاد طبع کے عین مطابق ہیں۔ وہ ذوقؔ کی زندگی کو ایک ایسی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں، 'جو ہلکے پھلکے بہاؤ کے ساتھ بہتی چلی جاتی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ذوقؔ انسانی ذہن کی کارکردگی کی امکانی حدوں کی توسیع نہیں کرتے، عام اخلاقی و واعظانہ مضامین ہوں یا عاشقانہ، وہ عام فہم زبان اور محاورہ و روزمرہ کے مطابق ادا کر دیتے ہیں، کوئی انوکھا تجربہ یا کسی جذبے کی شدت نہیں دکھاتے، البتہ زبان وہ ایسی استعمال کرتے ہیں، جو دلّی کے روزمرہ کے مطابق ہوتی ہے اور سننے والوں کو کسی الجھن میں نہیں ڈالتی۔ انھوں نے ذوقؔ کی شاعری خصوصاً غزل کا خصوصیت

کے ساتھ تجزیہ کیا ہے' ذوق کے ماقبل و مابعد کے اساطین غزل کے حوالے سے ذوق کی غزل کا ناقدانہ مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ذوق کے غزل کے اشعار ابھرے ہیں' اُن کے ہاں لفظ گنجینہ معنی کا طلسم نہیں بنتا' ان کے ہاں سر مستی' سپردگی اور والہانہ پن یا اُبال کی کیفیت بھی نہیں ہے۔ اور یہ بھی کہ ذوق نے میر کی طرح اپنی ذات کو تبِ غم سے سنوارا نہیں ہے کہ ان کے اشعار اپنے سامع کو پگھلادیں' ذوق غالب کی طرح نہ جہاں کی تنگی کا ذکر کرتے ہیں، نہ تمنا کی بے کراں وسعتوں کا۔ اور اگر کبھی تنگی جہاں کا خیال آتا ہے تو بس اتنا کہتے ہیں :

احاطے سے فلک کے ہم تو کب کے
نکل جاتے مگر رستہ نہ پایا

محمد ذاکر کی رائے میں غالب کی سی غور و فکر کی فضا یا مظاہر قدرت کے پیچھے جھانکنے یا اس کے اسرار و غوامض جاننے کی بے چینی بھی ذوق کے ہاں نہیں ہے۔ لکھتے ہیں :

"نہ اُن (ذوق) کے ہاں لنگوٹی میں پھاگ کھیلنے کی کیفیت ہے' نہ نظیر کا دھوم دھڑکا' نہ جرأت کی کھلی ڈلی معاملہ بندی نہ مومن کی مرصّع خیالی وا یجاز۔ اُن کے ہاں عام واردات کو عام فہم زبان میں بیان کر دینے کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ جس میں محاورہ بندی کا رنگ نمایاں ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ مگر اس محاورہ بندی میں ناسخ کی سی شدت نہیں ہے۔ (۵۰)"

محمد ذاکر نے نظیر اکبر آبادی کی نظم "آدمی نامہ" کو ماضی' حال اور مستقبل تینوں عہد کے لیے عدیم المثال فن پارہ قرار دیا ہے۔ (۵۱) لیکن اپنے اس دعوے کو انھوں نے دلیل کا جامہ نہیں عطا کیا۔ آج نظیر کو خواہ کوئی درجہ دے دیا جائے، ان کے اپنے عہد میں ان کی شاعری کو وہ مقبولیت نہیں حاصل رہی ہے' جس کی طرف محمد ذاکر نے اشارہ کیا ہے۔

محمد ذاکر نے سیّد سجاد حیدر یلدرم کے فن کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ اگر چہ وہ زبان کو معاشرتی زندگی کی پیداوار تصور کرتے ہیں اور ادب کو معاشرے کی بنیادی قدروں کا خزینہ اور اس کے خیالات کا امین اور اس کی امنگوں کا اشاریہ' لیکن ان کا خیال ہے کہ اس میں معاشرے کی ذہنی زندگی کے آثار و قرائن کا مجرّد فلسفے کی زبان میں بیان نہیں ہوتا اور نہ کسی سیاسی جماعت کے منشور کا سا پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں :

"ادیب' معاشرے کی مخصوص فکر اور طرز زندگی ایسے تخیّل آمیز پیرایے

میں ظاہر کرتا ہے کہ گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ بالکل بے رنگ یا بے لطف نہیں ہو جاتا' اس کی زبان اور اس کے محرکات سماج کی اس زندگی کی دین ہوتے ہیں، جس سے اس کی شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے، لیکن اس کی تخلیق بہ ہر حال انفرادی کوشش و کاوش کا نتیجہ ہوتی ہے۔" (۵۲)

اُن کا احساس ہے کہ ہر اچھے ادیب میں خلاق دانش ور چھپا ہوا ہوتا ہے' وہ محض سماج کی واقعی زندگی کی ہو بہ ہو نقالی یا عکاسی نہیں کرتا اور نہ لازمی طور پر وہ اپنے اظہار میں روایتی اسالیب یا پیرایوں کا پابند رہتا ہے ۔ اس لیے وہ ایک طرف معاشرتی اقدار کا محافظ و ترجمان ہوتے ہوئے بھی' اُن کا احتساب کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتا ہے اور دوسری طرف ادبی اظہار کے پیرایوں کو وسعت دینے کا بھی۔ اس سلسلے میں ان کا یہ کہنا کہ یلدرمؔ اس مشرقی ذہن کی نمایندگی کرتے ہیں، جس نے مشرقی ممالک کے سیر و سفر کے دوران اپنے مشاہدات کو اپنی فنی شخصیت کا جز بنانے اور فکری اعتبار سے تہذیب مغرب سے اپنے آپ کو سنوارنے کی کوشش کی ہے' ایک روشن حقیقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ وہ تنقید میں کسی "گومگوئی" کو روا رکھنے کے قائل نہیں ہیں۔ البتہ یہ بات عجیب سی لگی کہ انھوں نے نہ جانے کیوں سید سجاد حیدر یلدرمؔ کے فن اور اسلوب پر گفتگو کرتے ہوئے ان کی دختر نیک اختر قرۃ العین حیدر کا بھی ذکر چھیڑنا ضروری سمجھا۔ حالاں کہ بات "یلدرم کی بیٹی اور نام ور ادیبہ قرۃ العین حیدر" لکھے بغیر بھی کہی جا سکتی تھی۔ (۵۳)

محمد ذاکر کا نقطۂ نظر ہے کہ ہر فن کار میں ایک دانش ور چھپا ہوا ہوتا ہے' جو فکر سے سروکار رکھتا ہے' مگر مستند دانش وروں اور فلسفیوں کی طرح مجرد فکر کا کاروبار نہیں کرتا۔ ان کا کہنا ہے کہ اگرچہ فن کار کی محنت و سرگرمی کے نتائج سے فوری مادّی اور جسمانی ضروریات رفع نہیں ہوتیں، وہ افراد کے لطف و انبساط کا سبب ضرور بنتی ہیں۔ کبھی وہ رواج اور مذاق عام کو محکم کرنے میں مددگار ہوتی ہیں' سماج کے اوہام و عقائد کی توثیق کر کے انھیں تقویت بخشتی ہیں' اور کبھی ان پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہیں۔ (۵۴)

محمد ذاکر اگرچہ جمالیاتی تنقید کو بھی برتتے ہیں' لیکن بہ حیثیت مجموعی ان کے ہاں تاثراتی تنقید یا پھر عملی تنقید کا غلبہ ہے۔

مشیر الحق

مشیر الحق (۱۹۳۳ء۔ ۱۹۹۰ء) بنیادی طور پر اسلامیات کے آدمی تھے اور اسی حیثیت سے انھیں شہرت و نام وری بھی حاصل رہی ہے۔ ادب اور تنقید اُن کا موضوع نہیں رہے لیکن کبھی کبھی ان موضوعات پر جو کچھ بھی انھوں نے لکھا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ماہ نامہ جامعہ کے آزادی سے پہلے کے فائلوں میں ان کی کئی ایسی چیزیں ملتی ہیں، جنھیں ہم جامعہ میں آزادی سے پہلے تخلیق کیے جانے والے ادبی سرمایے میں شامل کرسکتے ہیں۔ ''ادب اردو کا بہترین سرمایہ'' مشیر الحق کا یہ مضمون ماہ نامہ جامعہ کے اگست ۱۹۴۶ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ یہ مضمون مشیر الحق کی ادبی حیثیت کا بھی تعین کرتا ہے اور تنقیدی نقطۂ نظر کی وضاحت بھی۔ اس میں انھوں نے لکھنو کے شعری و ادبی دبستان کا تعارف کرایا ہے۔ وہ دبستان جس سے اردو ادب کی تاریخ میں ایک مضبوط اور توانا روایت کا پتا چلتا ہے۔ انھوں نے لکھنو کی شاعری کا اصل دور امام بخش ناسخ سے بتایا ہے اور ناسخ ہی کے مقام و مرتبہ کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے، پھر آتش کو لیا ہے اور بتایا ہے کہ داغ اور انور کے ہاں جو روانی اور صفائی ملتی ہے یہ سب تقلید آتش کا نتیجہ بل کہ فیض ہے۔ آخر میں انیس و دبیر کی شعری خدمات کو سراہا ہے اور اُن کی مرثیہ نگاری کو غیر فانی قرار دیا ہے۔ اُن کے نزدیک انیس و دبیر کی شاعری ایک ایسا نمونہ ہے، جس سے شاعری کی کسی بھی صنف میں طبع آزمائی کے لیے سادگی، لطافت، تشبیہ اور استعارے وغیرہ میں استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ (۵۵)

منظر اعظمی

منظر اعظمی (سیّد عنایت اللہ) (۱۹۳۴ء-۱۹۹۷ء) جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے متعلم بھی رہے ہیں اور معلّم بھی۔ ان کی شعری و ادبی تربیت میں جامعہ کے ادبی ماحول اور مخصوص نظام تعلیم و تربیت کا بڑا اہم حصہ ہے۔

منظر اعظمی اگرچہ ایک شاعر کی حیثیت سے بھی شہرت رکھتے ہیں اور ادیب و ناقد کی حیثیت سے بھی، لیکن ان کی کتابوں اور مقالات سے ہم اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ وہ اردو ادب کی تاریخ کے ناقد و محقق ہیں، وہ جب اور جس موضوع پر بھی قلم نقد اٹھاتے ہیں' ان کا رویہ تاریخی اور تحقیقی ہوتا ہے۔ سرسری طور پر کسی موضوع سے گزر جانا ان کے ادبی مسلک کے منافی ہے۔ اس ذیل میں اُن کی کتابیں: "اردو میں تمثیل نگاری" سب رس کا تنقیدی مطالعہ، "تلاش و تعبیر" اور "اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوشش" اور ان کے مقالات "دبستان دہلی و لکھنو یعنی چہ"؟ "اردو تحقیق جہتیں اور دریافتیں"، "انشا کے حریف و حلیف اور ابوالکلام آزاد کی نثر" وغیرہ کا ذکر دعوے کی دلیل کے طور پر کیا جاسکتا ہے۔

اردو میں تمثیل نگاری دراصل منظر اعظمی کا وہ تحقیقی مقالہ ہے' جو انھوں نے گیان چند جین کی نگرانی میں تحریر کیا تھا اور جموّں یونی ورسٹی نے اس پر انھیں پی' ایچ' ڈی کی ڈگری تفویض کی تھی۔

منظر اعظمی کی یہ کتاب کل نو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں تمثیل نگاری' تشبیہ' استعارہ' کنایہ' اشارہ' نشان' شبیہ سازی' سرریلزم' محاکاۃ' استقرا' قیاس' امیج' رمزیت

اور علامت نگاری کی تعریف کی ہے۔ تمثیل نگاری کے شرائط، تمثیل نگاری کے مقاصد اور اس کی خصوصیات و اقسام پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔ دوسرے باب میں "سب رس" اور "دستور عشاق" وغیرہ پر گفتگو کی ہے اور تیسرے باب میں گل زار سرور" اور "حدائق العشاق" کے ماخذ، ان کی کہانیوں کا تمثیلی جائزہ اور خصوصیت کے ساتھ گل زار سرور کے تمثیلی رنگ کا انکشاف کرنے کی کوشش کی ہے۔

منظر اعظمی نے "اردو تمثیلی نگاری" کے چوتھے باب میں تمثیل نگاری کے کچھ نمونے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اخوان الصفا، کلیلہ و دمنہ، ہتوپدیش اور شک سب تتی کی کہانی، منطق الطیر اور پنچھی باچھا، مثنوی مولانا روم کے قصوں، سودا، انشا اور دوسرے شعرا کے قصیدوں، دانش و دہم کا مناظرہ، میر کی مثنوی اژدر نامہ، نظیر کا ہنس نامہ، بوستان خیال کا طلسم اجرام و اجسام، طلسم کن فیکون، نذیر احمد کے ناول، حیرت کی مثنوی جنگ عشق کا خلاصہ، جنگ عشق پر تبصرہ، پدماوت کے اُردو نسخے اور پدماوت کے کرداروں کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے۔ پانچویں باب میں اُردو پر انگریزی تمثیل نگاری کے اثرات، منشی عزیزالدین کی جوہر عقل اور اس کے ماخذ، اس کی کہانی اور اس کا تمثیلی جائزہ اور اس کی زبان پر تفصیلی اظہار خیال کرتے ہوئے چھٹے باب میں انگریزی زبان کے زیر اثر لکھی جانے والی تمثیلوں میں "خطِ تقدیر" کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ خطِ تقدیر انگریزی تمثیل نگاری سے متاثر ہونے کے باوجود کسی خاص انگریزی تمثیل کا چربہ نہیں ہے۔ منظر اعظمی کے نزدیک ۱۸۶۲ء میں لکھا جانے والا ناول "خطِ تقدیر" اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں ناول کا انداز ملتا ہے اور شعوری طور پر اسے داستانی عناصر سے محفوظ رکھا گیا ہے۔ اُن کی رائے میں اسی وجہ سے اسے اُردو کا پہلا ناول بھی ہونے کا شرف حاصل ہے۔

اردو تمثیل نگاری کے ساتویں باب کو منظر اعظمی نے محمد حسین آزاد کی تصنیف "نیرنگ خیال" پر تفصیلی گفتگو کے لیے مختص کیا ہے۔ اس سلسلے میں اعظمی کا یہ بیان خصوصی اہمیت کا حامل ہے:

> "وجہی کی طرح آزاد کا بھی خیال تھا کہ اس رنگ خاص تمثیل نگاری کی ابتدا وہی کر رہے ہیں۔ وجہی تو کسی حد تک یہ کہہ کر اپنی بات صحیح کر سکتا تھا کہ کم سے کم اردو میں اس کو متعارف کرانے کا سہرا اسی کے سر ہے۔ اس نے اخذ

واستفادہ کیا بھی ہے تو فارسی سے کیا ہے۔ اردو میں کم سے کم اس کے سامنے کوئی دوسری کتاب نہیں تھی۔ لیکن مولانا **محمد حسین آزاد** کے لیے یہ قطعی زیبا نہ تھا کہ وہ اپنے ہم وطنوں کو یہ کہہ کر خوش **فہمی میں مبتلا کرتے** کہ تمثیل نگاری، جو انگریزی قفلوں میں بند ہے اور جس کی کنجی انگریزی زبان میں ہے، اس سے اخذ و استفادہ کر کے اگر کسی نے اس رنگ کو پیش کیا ہے تو وہ وہی ہیں۔ اس لیے کہ اظہار و بیان کی یہ صنعت محمد حسین آزاد سے بہت پہلے ہندستان کی دوسری زبانوں کے ساتھ اُردو میں بھی متعارف ہو چکی تھی اور فارسی، انگریزی سے بہت سی کتابیں ترجمہ یا اخذ و استفادہ کر کے پیش کی جا چکی تھیں۔"(۵۶)

آگے چل کر منظر اعظمی یہ بھی **لکھتے ہیں**:

"اگر وہ (آزاد) "سب رس" سے واقف نہیں تھے، تو کم سے کم "خط تقدیر" مطبوعہ ۱۸۶۲ء اور "جوہر عقل" مطبوعہ ۱۸۶۵ یعنی مولوی کریم الدین اور منشی عزیز الدین کی تخلیقات سے ضرور واقف ہونا چاہیے **تھا**، جو اُن سے پہلے قریب کے زمانے میں چھپ کر مقبول ہو چکی تھیں۔ اس کے علاوہ ان جیسے اہل علم کو ان کتابوں سے ضرور باخبر ہونا چاہیے تھا، جو انگریزی اور سنسکرت سے بھی ترجمہ ہو کر چھپ چکی تھیں اور جن سے ان کے زمانے کے ہندی علما کے علاوہ فرانس کا مشہور مستشرق گارساں دتاسی بھی واقف تھا۔"(۵۷)

منظر اعظمی کے نزدیک "نیرنگ خیال" کی سب سے بڑی کمزوری اس کا خواب کا مرہون منت ہونا ہے۔ اس لیے اس کے آدھے سے زیادہ مضامین خواب و خیال ہی پر مشتمل ہیں اور خواب تمثیل کے لیے زیادہ مفید نہیں ہوتا۔ یہ تاثر کبھی پیچھا نہیں چھوڑتا کہ ہے تو یہ خواب ہی کی بات، اس سے حقیقت کا کیا واسطہ۔ منظر اعظمی کی رائے میں اچھی تمثیل خواب نہیں، حالت بیداری کی حالت کے لیے ہوتی ہے اور یہ احساس دلاتی ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے، وہ حقیقت ہے۔(۵۸)

منظر اعظمی کی رائے میں آزاد پہلے انشا پرداز تھے اور بعد میں کچھ اور۔ انھوں نے

انشا پردازی کے بل بوتے پر تمثیل نگاری کے تیکھے خط و خال ابھارنے چاہے، لیکن وہ دھندلا کے رہ گئے۔ آزاد کی انشا پردازی تمثیل پر غالب آگئی' اور یہی حسن داغ بن گیا۔

آٹھویں باب میں آزاد کے بعد کی تمثیل نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس ذیل میں حاجی محمد خاں (رئیس خورجہ) کی کتاب "طلب صادق" مطبع خادم الاسلام دہلی ۱۸۹۶ء ' بابو رنجیت سنگھ کی "فسانۂ ہفت چمن" مطبوعہ چمن بک ڈپو دہلی ۱۹۰۲ء اور صاحبزادہ احمد خاں کی کتاب "ایک دل چسپ مکالمہ" کو خصوصیت کے ساتھ موضوع گفتگو بنایا ہے۔ اس ضمن میں منظر اعظمی نے راشد الخیری کی "منازل السائرہ" پر بھی اظہار خیال کیا ہے اور انھیں آزاد کا سچا مقلد و پیرو قرار دیا ہے۔ (۵۹)

منظر اعظمی نے کتاب کے نویں اور آخری باب میں تمثیل نگاری کا مجموعی جائزہ لیتے ہوئے تمثیل نگاری کی دشواریوں' تمثیل کے موضوع و اسلوب اور تمثیل کے عمومی استعمال پر بھی اجمالی گفتگو کی ہے۔ اردو کی تمثیلی نگارشوں پر تبصرہ کرتے ہوئے مشرقی و مغربی تمثیلوں کا فرق واضح کیا گیا ہے اور تمثیل نگاری کے مستقبل پر روشنی ڈالتے ہوئے فیصلہ کن اور حتمی انداز میں بتایا ہے کہ سائنس کی مزید ترقیوں' انسانی شعور کی گہرائیوں اور صنعتی دور کے انسان کے کرب اور "کشٹ" کے ہمہ جہتی زخموں کو گرفت میں لانا تمثیل کے بس کی بات نہیں رہی اور اس لیے مستقبل میں اس کے فروغ کے امکان کم سے کم بل کہ تاریک ہیں۔ (۶۰)

منظر اعظمی تمثیل نگاری کے اس طویل و مفصل مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ انسان نے جب بولنا سیکھا' اسی وقت سے داستان گوئی بھی شروع ہوئی اور اس کا داخلی و خارجی شعور جوں جوں بڑھتا اور پھیلتا گیا' داستاں گوئی کا افق بھی اسی قدر وسیع، رنگین اور لطیف ہوتا گیا اور پھر مختلف اسلوب و انداز کے مراحل سے گزرنے کے بعد داستاں گوئی کی روایت نے تمثیل نگاری کی شکل اختیار کرلی۔ وہ جذبے کے اظہار اور بیان کی گرمی کو سمجھنے کے لیے تمثیل کو ایک بہتر اسلوب تصور کرتے ہیں۔

"سب رس" کا تنقیدی مطالعہ منظر اعظمی کی ایک اہم تنقیدی کتاب ہے۔ اس میں تنقید و تحقیق کی دونوں روایتیں باہم ہم رکاب اور شانہ بہ شانہ نظر آتی ہیں۔ دراصل یہ کوئی الگ سے مستقل تصنیف نہیں، بل کہ منظر اعظمی کی متذکرہ کتاب "اردو تمثیل نگاری" کا ایک باب ہے' جسے انجمن ترقی اردو ہند نے مختصر اضافوں کے ساتھ الگ سے کتابی شکل میں

شائع کیا ہے۔

منظر اعظمی نے ملا اسد اللہ وجہی کی کتاب "سب رس" کو اردو میں غیر مذہبی نثر کا سب سے پہلا مکمل نمونہ اور تمثیل نگاری کا اولین شاہ کار قرار دیا ہے۔ (۶۲)

"تلاش و تعبیر" منظر اعظمی کے ان سترہ مضامین کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیان تحریر کیے تھے اور مختلف رسائل و جرائد میں چھپ بھی چکے تھے۔ ان میں بعض مضامین خالص تحقیقی نوعیت کے ہیں اور بعض تنقیدی یا تفہیمی۔ ان تمام مضامین میں منظر اعظمی ادب کے نئے افقوں کے متلاشی اور جدید انداز فکر کے جویندہ کی حیثیت سے نظر آتے ہیں۔ اُردو شاعری اور عصری تقاضے' اردو شاعری کا ہندستانی لب و لہجہ' اردو کی روایتی شاعری میں محبوب کا تصور اور ادب میں انفرادیت کا تصور وہ مضامین ہیں جنھیں ہم تحقیقی بھی کہہ سکتے ہیں اور تفہیمی بھی۔ میر ایک عظیم ہندستانی شاعر' غالب کے کلام میں امید و یاس' غالب کا تصور عشق و محبوب' اقبال اور اہل زبان' غزل اس کی لفظیات اور اقبال' اُردو کی صحت مندی میں اقبال کا حصہ اور تصور انا' نرگسیت اور تصور خودی خالص تنقیدی مضامین ہیں اور دستور عشاق کا ماخذ' اردو کی تمثیلی تخلیقات' جوہر عقل اور اردو شاعری میں کرشن کی مرلی تحقیقی نوعیت کے۔

منظر اعظمی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو ایک ذہنی انقلاب بخشا' شاعروں اور ادیبوں کی فکری جولاں گاہ کو وسعت دی مواد وہیئت ہر دو اعتبار سے نت نئے اضافوں سے اردو شاعری اور ادب کو مالا مال کیا۔ لیکن ان کا یہ بھی احساس ہے کہ ذہنی اور سماجی طور سے نوجوانوں میں نعرے بازی اور جھنجلاہٹ کو پروان چڑھانے میں اس کا اہم رول رہا ہے' جنسی بھوک میں شدت پیدا کی اور طبقاتی کش مکش کو تیز سے تیز تر کر کے زندگی کو انقلابات سے بھر دیا۔ ایسی صورت میں جو چیز وجود میں آئی اسے شعر و ادب کی قسم کی کوئی اور چیز تو کہہ سکتے ہیں لیکن اُسے شعر یا ادب سے نہیں تعبیر کیا جا سکتا۔ (۶۳)

منظر اعظمی کے نزدیک آفاقی شاعری کی پہلی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ اس میں حیات و کائنات اور فرد و اجتماع کے تعلق کو اجاگر کیا گیا ہو اور فن کی جملہ خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس میں دیکھنے کی چیز یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے افکار و خیالات کی صحت مندی نے زندگی' سماج اور ادب پر کہاں تک اثرات ڈالے ہیں۔ منظر اعظمی کا خیال ہے کہ مذکورہ بالا کسوٹی پر میر و غالب

پورے تو اترتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ہاں حیات و کائنات کے مسائل کو برتا ہے لیکن ان کے ہاں کوئی منضبط فکر نہیں ہے بل کہ منتشر اور متضاد خیالات ان کی پریشاں فکری کے گواہ بن گئے ہیں اور یہ بھی کہ انہوں نے زندگی اور سماج کی کوئی رہ نمائی نہیں کی ہے۔(۶۴)

منظر اعظمی کی رائے میں متذکرہ معیار پر اردو شعر و ادب کی دنیا میں اقبال پورے اترتے ہیں اور اسی لیے صرف وہی آفاقی شاعر ہیں۔ (۶۴)

منظر اعظمی نظیر اکبر آبادی کی شاعری کو عظیم شاعری اس لیے نہیں تسلیم کرتے کہ ان کی شاعری پر ہندستانیت کا غلبہ ہے۔ انکی شاعری سلیقہ شعری اور فنی رچاو سے خالی ہے۔ ان کے ہاں کوئی بات دل کی بات نہیں ہے۔ اُنھوں نے محض خارجی اور بیانیہ شاعری کی ہے۔ انھوں نے عوامی زبان میں شاعری کی ہے' عوام کے مسائل پر اظہار خیال کیا ہے اور اپنی شاعری کو عوامی بنانے کے لیے عوام کے الٹے سیدھے الفاظ کو اپنی شاعری میں سمویا ہے، جس کی وجہ سے شعر کی عظمت اور رعنائی نظر انداز ہو گئی ہے۔ کہتے ہیں :

> "ان (نظیر اکبر آبادی) کی شاعری میں دیہاتیت کی بو ہے اور وہ صرف عوامی میلے ٹھیلے اور فقیروں کی ہو حق کی چیز ہو کر رہ گئی ہے، اس میں شعری شرافت اور فنی شایستگی نہیں' اس لیے اس میں ابتذال اور سوقیت آگئی ہے اور وہ ذوق شایستہ پر گراں گزرتی ہے۔ عوامی گفتگو کرنا اور چیز ہے اور عوام سے گفتگو کرنا کچھ اور ہی ہے۔ نظیر عوامی زبان بولنے کی وجہ سے عظمت سے گر گئے ہیں اور میر عوام سے گفتگو کرنے کے سبب عظیم ہو گئے ہیں۔" (۶۶)

منظر اعظمی نے اپنی کتاب "اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوشش" میں کلاسیکی تنقید کو منظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے شعری زبان کی اصلاح کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوے بتایا ہے کہ شعری زبان کی اصلاح کی کوشش کا آغاز ولی سے ہوا مگر اسے باقاعدہ تحریک کی شکل دینے میں حاتم پیش پیش رہے ہیں یہی، وہ تحریک ہے جو مرحلہ بہ مرحلہ تلامذہ ناسخ کے تلامذہ کے دور میں زور پکڑ گئی۔

منظر اعظمی نے "دبستاں کے معنی و مفہوم کو واضح کرتے ہوئے دہلی و لکھنو کے دبستاں کی نفی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ "دبستاں" معنی و مفہوم کے اعتبار سے اسکول کو کہتے ہیں اور اسکول کا تصوّر استادی و شاگردی سے ہٹ کر نہیں کیا جاسکتا۔ اس صورت میں ادب میں "

دبستاں" کا مفہوم کسی خاص فکر یا اسلوب کے سلسلے میں کچھ مخصوص قواعد و ضوابط پر اصرار کرنے سے ہے اور اس اصرار کا تعلق تدریس، تلقین اور حلقہ بہ گوشی سے ہے۔ اس پہلو سے ایک استاد، دانش ور اور قائد کی حیثیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے لہذا "دبستاں" کو اشخاص و افراد سے منسوب ہونا چاہیے نہ کہ امصار و دیار یا شہر و قصبہ سے۔ تحریکوں کے لیے تو شہر یا قصبے سے نسبت مناسب ہوتی ہے، مثلاً علی گڑھ تحریک یا دیوبند تحریک وغیرہ لیکن کسی اسلوب یا نظریے کے لیے شہر و قصبہ نہیں شخص یا فرد کا انتساب مناسب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ شہر یا قصبے عموماً کئی کئی زبانوں اور اسالیب کے مراکز ہوتے ہیں، اُسی طرح جس طرح کہ ایک ایک شہر میں کئی کئی اور مختلف میڈیموں کے اسکول ہوتے ہیں۔ ان تمام دلائل کی روشنی میں منظر اعظمی نے ثابت کیا ہے کہ دبستاں کے خاص اور واقعی مفہوم کو نظر انداز کر کے کسی خاص شہر یا علاقے سے اسے منسوب کرنا درست نہیں ہے۔ (۶۷)

منظر اعظمی کی تحریروں سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں رہ جاتا کہ وہ ناقد کم اور محقق زیادہ ہیں وہ خواہ میرؔ و غالبؔ پر قلم تنقید اٹھائیں خواہ اقبالؔ پر، ہر جگہ ان پر تحقیق کا غلبہ رہتا ہے اور جب ہم منظر اعظمی کے مقالے اردو تحقیق جہتیں اور دریافتیں (۶۸) اور انشا کے حریف و حلیف (۶۹) پڑھتے ہیں تو وہ اردو ادب کی تاریخ کے ناقد کی حیثیت سے بھی سامنے آتے ہیں۔ گویا بہ یک وقت اُن کا رشتہ تنقید، تحقیق، تاریخ اور جمالیات سب سے استوار ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔

حنیف کیفی

حنیف کیفی (پ: ۱۹۳۴ء) ادب کو ملک و قوم کی تہذیب' تمدن اور ثقافت کی تاریخ قرار دیتے ہیں۔ اُن کا نقطہ نظر ہے کہ مختلف زبانوں' تہذیبوں اور معاشروں میں جو بھی اور جس انداز کی بھی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں وہ سب ادب میں منعکس ہو جاتی ہیں۔ کسی مخصوص زبان' تہذیب یا معاشرے کی صحیح تصویر دیکھنی ہو تو اس کے ادب کا مطالعہ کیا جائے۔ بل کہ اس سے بھی کچھ آگے اُن کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب میں تاریخی واقعات کا بیان بھی تاریخ سے زیادہ حقیقی' موثر اور مکمل انداز میں ملتا ہے۔(۷۰) حنیف کیفی انگریزی ادب سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور اس کی شعریات کا مطالعہ انھوں نے انگریزی ادب کے ہی طالب علم کی حیثیت سے کیا ہے۔ اردو تنقید میں انھوں نے بہت کم لکھا ہے لیکن جو کچھ بھی لکھا ہے' اسے ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ چوں کہ وہ خود بھی ایک تخلیق کار ہیں' اس وجہ سے اُنھوں نے اردو شاعری کے حوالے سے جو بھی گفتگو کی ہے اسے بڑی اہمیت و وقعت حاصل ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ان کے کیے ہوئے کام کا وزن ہمیشہ محسوس کیا جائے گا۔

مختلف مضامین اور کتابوں پر تبصروں کے علاوہ اُردو تنقید میں حنیف کیفی کی دو کتابیں ملتی ہیں:

اردو شاعری میں سانٹ اور اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم

"اردو شاعری میں سانٹ" حنیف کیفی کا ایک اہم تنقیدی کارنامہ ہے۔ یہ دراصل ان کا ایک مقالہ ہے' جو انھوں نے ایم 'اے کی ڈگری کے لیے خصوصی مطالعے کے طور پر لکھا تھا۔ انھوں نے اس مقالے کو چھے ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

پہلا باب سانٹ کے فن سے متعلق ہے' اس میں انھوں نے سانٹ کے لغوی اور

اصطلاحی معنی و مفہوم' اس کے حدود و امکانات اور دوسرے تمام فنی پہلوؤں پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ سانٹ کی فنی و عروضی حیثیت کو اجاگر کرتے ہوئے مغربی ناقدین کے اقوال اور انگریزی اصطلاحات کو پیش کیا ہے۔

دوسرے باب میں سانٹ کی ابتدا سے لے کر موجودہ دور تک انگریزی سانٹ کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ موجودہ عہد میں یہ صنف کیوں کر زوال پزیر ہوئی؟

تیسرے' چوتھے اور پانچویں باب میں اردو سانٹ کی ابتدا اور آج تک کے اس کے ارتقا پر روشنی ڈالی ہے اور چھٹا باب اردو سانٹ کے تنقیدی جائزے کے لیے مختص ہے۔

مقالے کا وہ حصہ جو اردو سانٹ سے تعلق رکھتا ہے' اس کے متعلق حنیف کیفی نے لکھا ہے:

> "اس میں خاص سانٹ پر مجھے چند اشاروں کے سوا کہیں سے رہ نمائی حاصل نہ ہوئی' جو تھوڑی بہت معلومات فراہم ہوئیں وہ بھی عام طور پر صحیح نہیں تھیں' اس طرح اس مرحلے میں نئی جستجو اور مطالعے ہی نے میری رہ نمائی کی۔" (۷۱)

حنیف کیفی اردو سانٹ کے تفصیلی مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اردو سانٹ "نقطہ عروج" کی کیفیت سے محروم ہے۔ نقطہ عروج' ارتقا کی راہ میں ربط و تسلسل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جب کہ اردو سانٹ کے ارتقا میں ربط و تسلسل مفقود ہے۔ حنیف کیفی کا خیال ہے:

> "اسے (اردو سانٹ کو) وجود عطا ہوا' مگر یہ وجود' وجود محض رہا' وجود حقیقی نہ بن سکا' سانٹ اپنی خصوصیات میں اردو شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے بھی، اس میں کوئی نمایاں مقام حاصل نہ کر سکا۔" (۷۲)

حنیف کیفی اس بات پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں کہ اردو شاعروں کی توجہ کے باوجود' اردو سانٹ کی صنف کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ (۷۳) لیکن ان کی حیرت و استعجاب کا کوئی خاص جواز اس وجہ سے نہیں باقی رہتا کہ اردو شاعری میں سانٹ کا کبھی بھی صنف سخن کی حیثیت سے استعمال نہیں کیا گیا اور نہ وہ اس حیثیت سے اردو شاعری کی دنیا میں داخل ہی ہوئی۔ سانٹ کا داخلہ اردو شاعری میں جدت پسندی کے اظہار کے طور پر ہوا تھا اور

جن شاعروں نے اسے برتا انھیں جدت پسند شاعر کی حیثیت سے دیکھا گیا' لیکن شعر و فن کا امین و پاس دار انھیں کبھی بھی نہیں تسلیم کیا گیا۔ خود حنیف کیفی نے اس سلسلے میں لکھا ہے :

"اردو شاعری میں سانٹ کی پیش کش ہیئت کے ایک نئے تجربے کی حیثیت سے ہوئی۔ ایک ایسی جداگانہ صنف شاعری کی حیثیت سے اس کا استعمال شاذو نادر ہی کیا گیا ہے' جس کا ایک منفرد مزاج تھا' جس کے اپنے کچھ فنی تقاضے تھے' اپنی تکنیکی ضروریات وفنی خصوصیات تھیں اور سالہا سال کی روایات نے جس کے کچھ واضح اصول وضوابط مقرر کر دیے تھے' اسے اس کے انداز و اطوار کے مطابق برتنے کی شعوری کوشش بہت کم کی گئی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کے ارتقا میں کوئی ربط و تسلسل نہیں پایا جاتا۔ اس کا ارتقا تکمیل کی منزل تک کبھی نہ پہنچ سکا' اس کا شیرازہ ہمیشہ منتشر رہا۔" (۷۴)

حنیف کیفی اردو شاعری میں سانٹ کے منتشر شیرازے کو جدت طرازی کی اسی سلسلۂ تحریک کی ایک کڑی تصور کرتے ہیں' جس کا آغاز خواجہ الطاف حسین حالی اور مولوی محمد حسین آزاد کے ہاتھوں شعوری طور پر ہوا تھا۔ (۷۵) وہ اردو سانٹ کے مستقبل سے مایوس ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ حالات سانٹ کے حق میں مساعد نہیں ہیں' چناں چہ لکھتے ہیں :

"اردو سانٹ کی موجودہ حالت کو دیکھتے ہوئے آیندہ اس کے آثار اچھے نظر نہیں آتے' بہ ظاہر تمام حالات اس کے خلاف ہیں۔ زمانے کی ہوا اس کے لیے ناموافق ہے' ماحول اس کے لیے ناسازگار ہے' ایسے نامساعد حالات کے پیش نظر اس کے مستقبل کی ضمانت نہیں دی جا سکتی۔" (۷۶)

تاہم ان کا خیال ہے کہ اس غیر یقینی صورت حال کے باوجود اگر اردو شعرا اس صنف سخن کو بھی وسیلۂ اظہار بنائیں تو غیر یقینی' یقین میں بدل سکتی ہے۔ اردو شاعری میں سانٹ کو وہی فروغ وارتقا حاصل ہو سکتا ہے' جو دوسری اصناف سخن کو حاصل ہے۔

"اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم" حنیف کیفی کا وہ مقالہ ہے' جو انھوں نے پی ایچ' ڈی کی ڈگری کے لیے لکھا تھا۔ اس مقالے میں انھوں نے ابتدا سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کی معریٰ اور آزاد نظم کے ارتقا کا تفصیلی جائزہ لیا ہے اور اردو شاعری کے کلاسیکی سرمایے کو پیش نظر رکھتے ہوئے' مغرب میں ان اصناف کے ارتقا کو ملحوظ رکھا ہے۔ کتاب کے مطالعے

سے اس بات کا اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ حنیف کیفی نہ صرف مغربی شاعری اور مغربی تنقید پر گہری نظر رکھتے ہیں' بل کہ انھوں نے اس کا ایک غیر جانب دار ناقد کی حیثیت سے مطالعہ کر کے کوئی نتیجہ خیز گفتگو بھی کی ہے۔ کتاب کے مطالعے سے یہ تاثر بھی سامنے آتا ہے کہ حنیف کیفی شعریت کی روح تک پہنچنے کا ہنر بھی جانتے ہیں اور تاریخی و ادبی نوعیت کے فرق و امتیاز کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ اُن کی زبان صاف' سادہ' رواں اور شگفتہ ہے اور خیالات ژولیدگی اور ابہام سے پاک ہوتے ہیں۔

دوسرے ناقدوں کی طرح حنیف کیفی نے بھی ہیئت کو ظاہری ساخت (Structure) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اُنھوں نے نظم معرّا (بلینک ورس) کی تاریخ وضاحت اور تفصیل کے ساتھ بیان کی ہے۔ آزاد نظم (فری ورس) کی جو تعریفیں اب تک ہوتی آئی ہیں' وہ سب اُن کی نگاہ میں ہیں اُن کی یہ رائے خاص وزن رکھتی ہے کہ اگرچہ ن۔م راشد' اور میراجی نے آزاد نظم کو وزن و وقار بخشا لیکن تصدق حسین خالد اس لحاظ سے اُن کے پیش رو ہیں اور اُن کی آزاد نظم میں ایک نظم و ضبط کے ساتھ کیفیت اور تاثیر بھی ملتی ہے۔

حنیف کیفی کا خیال ہے کہ زندہ ادب اپنی دوسری بہت ساری خصوصیات کے ساتھ اپنے اندر ایک خصوصیت یہ رکھتا ہے کہ وہ دوسری زبانوں کے ادب سے اثرات قبول کرتا ہے اور ان زبانوں کی ادبیات سے کسب نور کر کے اپنے لیے نئی نئی راہیں دریافت کرتا ہے لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک ادب کی دوسرے ادب سے بہت زیادہ اثر پزیری اس کے لیے گم راہی کا بھی سبب بن جاتی ہے اور وہ تقلید کی بے جہت تاریکیوں میں بھٹکنے لگتا ہے۔ (۷۷)

حنیف کیفی اس بات کے قائل ہیں کہ زندگی کی طرح ادب میں بھی تبدیلیوں اور تغیرات کا عمل ہوتا رہتا ہے' اُردو ادب میں واضح اور نمایاں تبدیلی اس وقت عمل میں آئی' جب ۱۸۵۷ء کے غدر نے ہندستان کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کی بساط الٹ کر رکھ دی اور لوگوں کو جدید حالات سے سمجھوتا کرنے اور خود کو جدید تقاضوں کے مطابق ڈھالنے پر مجبور کر دیا۔ مذکور بالا جدید تقاضوں کے پیش نظر جدید شاعری کا سنگ بنیاد محمد حسین آزاد کے ہاتھوں رکھا گیا ہے' جو ہیئت کے اعتبار سے پہلی شاعری سے مماثل ہوتے ہوئے بھی اس قدر مختلف اور الگ تھی کہ اس کا نام جدید شاعری ہی رکھا جا سکتا تھا۔ محمد حسین آزاد کی جدید شاعری کی یہ تحریک اپنے مقاصد کے اعتبار سے اُردو نظم کی تحریک تھی' جس کی تائید جہاں

بہت سے غیر معروف شعرا نے کی وہیں الطاف حسین حالؔی نے بھی آزاد کے شریک سفر کی حیثیت سے اُن کا تعاون کیا۔ اسماعیل میرٹھی اگرچہ آزاد کے ہم رکاب و ہم عنان تھے تاہم اُنھوں نے الگ تھلگ رہ کر جدید شاعری کی تحریک کو تقویت پہنچائی۔ حالؔی نے وزن اور قافیے کو شعر کی ماہیت سے خارج قرار دیتے ہوئے نظم معرّا (بلینک ورس) کا تذکرہ کیا ہے اور آزاد اور اسماعیل نے نظم غیر مقفّٰی کا بھی تجربہ کر ڈالا۔ لیکن شاعری میں ہیت کی تبدیلی ان کے مقاصد میں کبھی بھی شامل نہ رہی۔ یہ الگ بات ہے کہ ان حضرات نے نئی شاعری کا جواز پیدا کر دیا تھا، اس میں آیندہ کے لیے شاعری کی ہیئت میں تبدیلی و تغیر کی راہ بھی ہموار کر دی اور بہت تھوڑی سی مدّت میں تبدیلی یا اس تبدیلی کی تحریک انگریزی ادب کے مطالعے کے اثر سے وجود میں آئی۔

جیسا کہ ابتدا میں لکھ چکا ہوں حنیف کیفؔی نے اگرچہ تنقید میں بہت کم لکھا ہے، لیکن جو کچھ بھی لکھا ہے، اُسے وقت اور ضرورت کے اعتبار سے ایک منفرد اور ممتاز حیثیت حاصل ہے اور اُسے اردو کی ہیئتی تنقید کے باب میں ایک خوش گوار اضافہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

عظیم الشاّن صدیقّی

عظیم الشاّن صدیقی (پ : ۱۹۳۵ء) ادب کو زندگی اور سماج کا ترجمان تصوّر کرتے ہیں۔ (۷۸) وہ ادب برائے ادب کے نظریے کے مخالف ہیں۔ وہ اگرچہ کسی ادبی یا تنقیدی دبستاں سے عدم وابستگی کا اعلان کرتے ہیں، تاہم تنقید میں ان کا رویہ مارکسی ہوتا ہے۔

عظیم الشاّن صدیقی کا ایک امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تنقید کو صرف ناول اور افسانے کی حد تک محدود رکھا ہے۔ ادب کی دوسری اصناف کو موضوع تنقید نہیں بنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تنقید کے مطالعے سے قاری کو یک گونہ یک سوئی، اطمینان اور تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنے قاری کو کسی دوراہے پر کھڑا کر کے یہ سوچنے پر مجبور نہیں کرتے کہ ؎

راستہ کعبے کا بہتر ہے کہ بت خانے کا

وہ جو کچھ کہتے اور لکھتے ہیں صاف اور واضح انداز میں اور پورے شرح صدر کے ساتھ کہتے یا لکھتے ہیں۔ جس سے قاری کو کسی فیصلے یا نتیجے تک پہنچنے میں آسانی ہوتی ہے۔

عظیم الشاّن صدیقی نے زبان کے تخلیقی استعمال اور ناول کے حوالے سے بڑی واضح اور دو ٹوک گفتگو کی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے مسائل جس طرح شعری ادب یا افسانے میں ممکن ہو سکتے ہیں، اس طرح ناول میں ان کا امکان نہیں ہے۔ (۷۹) ناول میں اس طرح کے مسائل پیدا نہ ہونے کی بڑی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ ناول شاعری یا افسانے کی طرح کائنات کو ذات میں گم کرنے کا عمل نہیں ہے، بل کہ اُن کا خیال ہے کہ ناول میں ذات کو کائنات میں گم کرنا پڑتا ہے اور کہانی خیالی شتر بے مہار کی طرح آگے نہیں بڑھتی۔ یہاں عمل اور ردّ عمل کے ذریعے اس کا تانا بانا بنا جاتا ہے اور ایک اچھا فن کار ناول کی شکل میں اپنی دنیا تخلیق کرنے کے لیے اپنی ذات کو اس طرح فراموش کر دیتا ہے، جس طرح مادر مہربان۔ وہ فن کار خود کو وہی کچھ کرنے پر مجبور پاتا ہے، جو اس کی تخلیق کردہ

دنیا' اس دنیا کی فطرت اور اس کے ماحول کے تقاضے چاہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ناول کے فارم میں اتنی لچک موجود ہے کہ وہ وقت کے تقاضوں کے ساتھ خود بدل جاتا ہے۔ اس کو بدلنے میں دشواری نہیں پیش آتی۔ (۸۰)

چوں کہ عظیم الشان صدیقی ناول کو فرد اور سماج کی خارجی و داخلی زندگی اور زندگی کی صداقتوں کے اظہار کا فن تصور کرتے ہیں' اس لیے وہ تخلیق کی ذمہ داری تخلیق کار پر نہیں عائد کرتے' بل کہ وہ تخلیق کار کو اپنے خاکے میں صداقت کا رنگ بھرنے اور کردار کی انفرادیت کو قائم رکھنے کے لیے' اس بات پر مجبور پاتے ہیں کہ وہ فطری اور مانوس زبان استعمال کرے' جہاں وہ ایسا نہیں کرتا' خیالی اور غیر مانوس اور انوکھی فضا پیدا کرنا چاہتا ہے یا طبقاتی رشتوں اور ماحول میں مطابقت پیدا نہیں کرپاتا' وہاں وہ اپنے فن سے بغاوت کا مجرم قرار پاتا ہے۔ (۸۱) لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ان کا یہ بھی احساس ہے کہ ناول نگاری کا فن ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں کچھ زیادہ آسان نہیں ہے، بل کہ صحیح بات یہ ہے کہ ناول نگار کو زمانے کی رفتار اور ترقیوں پر کچھ زیادہ ہی نظر رکھنی پڑتی ہے، ناول نگار صرف دل کی دنیا ہی آباد نہیں کرتا بل کہ اسے اپنے اردگرد کی دنیا کو بھی آباد کرنا پڑتا ہے۔ (۸۲)

ناول اور افسانے کی زبان میں علاقائیت کے رجحان کو بعض ناقدین نے ناول یا افسانے کے حق میں غیر مستحسن قرار دیا ہے۔ لیکن عظیم الشان صدیقی نے ناول یا افسانے میں علاقائیت کے اس بڑھتے ہوئے رجحان کو مستحسن نظروں سے دیکھا اور اسے ناول اور افسانے کے لیے مفید اور فطری رجحان قرار دیا ہے۔ اپنی رائے کو مدلل کرتے ہوئے اُنھوں نے لکھا ہے:

> "اردو لکھنے' پڑھنے اور بولنے والوں کی یہ اکتسابی زبان نہیں ہے، بل کہ مادری زبان ہے اور اس تعلق سے انھیں حق پہنچتا ہے کہ وہ اس محاوراتی زبان کو استعمال کریں' جس پر انھیں قدرت حاصل ہے"۔ (۸۳)

عظیم الشان صدیقی کی رائے میں اس صورت میں اُردو زبان کو فائدہ پہنچے گا اور کثرت استعمال سے بہت سے توانا الفاظ اور محاورے زبان کا جز بن کر اس کے دامن کو وسعت بخشیں گے۔ اُن کی یہ بھی رائے ہے کہ ناول میں زبان کی تخلیق کے مسائل اس وقت پیدا ہوتے ہیں' جب وہ فنی تقاضوں سے گریز کرنے لگتا ہے اور عوام' عوامی زندگی اور عوامی زبان کو فراموش کردیتا ہے جب کہ یہی چیزیں زبان کی تخلیق کا اصل سرچشمہ ہیں۔ ان کی رائے میں

چوں کہ پریم چند اور ان سے بھی زیادہ نذیر احمد نے اس راز کو پالیا تھا، اس لیے انھیں کبھی بھی زبان کی تنگ دامنی کا شکوہ نہیں ہوا۔ جب کہ موجودہ عہد کے ناول نگاروں کا معاملہ بالکل اس کے برعکس ہے۔ کرشن چندر کے ناول میں مجموعی طور پر شاعری کی زبان ملتی ہے، راجندر سنگھ بیدی کتابی زبان لکھنے کے عادی ہیں، قاضی عبدالستار کے ہاں ادبی زبان کی لے بڑھی ہوئی ہے، قرۃ العین حیدر فلسفیانہ اسلوب میں انشائیے کی زبان استعمال کرتی ہیں اور عصمت چغتائی کی زبان حد درجہ غیر متنوع ہے۔ (۸۴) عظیم الشان صدیقی کو ناول کی مذکورہ بالا روش پر سخت تشویش ہے۔ اس صورت میں وہ کسی بھی اعلیٰ اور معیاری شاہ کار کی توقع نہیں رکھتے۔ بل کہ ایک درجہ میں ایسے ناول یا افسانے کے لیے مضر و مہلک تصور کرتے ہیں۔

اُنھوں نے اپنے مضمون "ناول کا آغاز" میں "ناول" اور "داستاں" پر گفتگو کرتے ہوے "ناول" کو "داستاں" پر فائق قرار دیا ہے۔ اُن کے خیال میں ناول میں حقیقت نگاری، کردار کی اہمیت اور فلسفیانہ گہرائی ہوتی ہے اور داستان میں یہ تینوں چیزیں مفقود ہوتی ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> "حقیقت اگرچہ کسی نہ کسی شکل میں "داستاں" میں بھی موجود ہوتی ہے اور تخیّل کی جولاں گاہ سے ناول بھی محفوظ نہیں ہے۔ لیکن مجموعی اعتبار سے داستاں میں محیر العقول واقعات و کردار پیش کیے جاتے ہیں، جن کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، اسی طرح وہاں عام حقیقتوں کو بھی تخیلی دنیا کے پس منظر میں اس درجہ پیش کیا جاتا ہے کہ نہ صرف ان کی اصلیت مجروح ہو جاتی ہے، بل کہ ان کا ایک ہی رخ سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس ناول میں تخیل اسی دنیا کی حقیقتوں کی بازیافت یا ممکنہ ترتیب و تشکیل کے فرائض انجام دیتا ہے۔ مزید یہ کہ داستان میں تمام تر اہمیت واقعات کو حاصل ہوتی ہے اور عمومیت و حقیقت سے عاری طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھنے والے مافوق البشر طاقت اور اعلیٰ صفات کے حامل کردار صرف واقعات کو وقوع میں لانے کا ایک ذریعہ ہوتے ہیں، جب کہ ناول میں توجہ کا مرکز کردار ہوتے ہیں۔ جن کا تعلق اس دنیا کے جیتے جاگتے انسانوں سے ہوتا ہے۔ اس میں واقعات اگرچہ کردار کے تابع ہوتے ہیں لیکن ان کے مابین ایک ناقابل شکست رشتہ بھی موجود رہتا ہے۔ داستان میں واقعات و کردار کے صرف خارجی رخ کو پیش کیا

جاتا ہے اور ان کے اسباب و علل پر کوئی روشنی نہیں ڈالی جاتی' جب کہ ناول میں خارجی رشتوں کے ساتھ باطنی حقیقتوں کا بھی فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا جاتا ہے۔"(۸۵)

عظیم الشان صدیقی کی رائے میں ناول نگاری کے شعور کا آغاز جاگیردارانہ نظام کے زوال اور مغربی اقوام کی ہند میں آمد اور ان کی جارحانہ کوششوں کے زیر اثر ہوا۔ (۸۶) وہ نذیر احمد کے ناول مراۃالعروس (۱۸۶۹ء) کو اردو کا پہلا ناول قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ نذیر احمد نے اپنا ناول "مراۃالعروس" لکھ کر نہ صرف یہ کہ بیانیہ نثر میں جذباتی اور فکری رویوں کو سمت و رفتار عطا کی، بل کہ قصے کی ہیئت' اسلوب بیان اور مقصد کو بھی متاثر کیا' جس کے باعث قصہ نہ صرف یہ کہ دل بہلانے اور وقت گزارنے کا ذریعہ نہیں رہا بل کہ زندگی کے عرفان اور اصلاح معاشرہ و اخلاق کا وسیلہ بھی قرار پایا۔(۸۷) اس سلسلے میں انہوں نے واضح طور پر لکھا ہے :

"مراۃالعروس کا مطالعہ اس حقیقت کو پوشیدہ نہیں رہنے دیتا کہ انسان کی تعمیری و تخریبی قوتوں کا ابتدائی مرکز و محور کہاں ہے ؟ اور زندگی میں اس کے منفی و مثبت اثرات کس طرح مرتب ہوتے ہیں ؟ روایت اور عصری تقاضے کیا ہیں اور ان کے درمیان کش مکش کی کیسی محفل آراستہ ہے اور ان کے مستقبل پر ماں کی گود' گھریلو ماحول' ابتدائی تعلیم و تربیت اور ایک اچھے استاد کی موجودگی کس طرح اثرانداز ہوتی ہے"(۸۸)؟

عظیم الشان صدیقی نذیر احمد کو ایک فن کار تصور کرتے ہیں' جن کے ہاں روایت سے بغاوت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان کے نزدیک نذیر احمد کا یہی رجحان ان کے ناولوں میں کسی دیرپا فلسفہ اخلاق و معاشرت کو ظہور میں لاتا ہے۔ (۸۹)

عظیم الشان صدیقی ناول کو قدیم رومانس اور جدید افسانے کے درمیان کی کڑی تصور کرتے ہیں۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ناول کا سفر ہنوز جاری ہے اور اس کا فن اخذ و قبول کے مختلف مراحل سے گزر رہا ہے لیکن ان کا خیال ہے کہ ناول میں ٹھیراؤ یا جمود کی کیفیت واضح طور پر نظر آنے لگی ہے۔ اس صورت میں وہ مستقبل جدید کو افسانے کے حق میں محفوظ تصور کرتے ہیں۔ اپنے مضمون "ناول کا مستقبل" میں لکھتے ہیں :

"موجودہ دور میں جدید افسانے کے مقابلے میں ناول کی مقبولیت کم و بیش اسی

نوعیت کی ہے، جس طرح ناول کے ابتدائی دور میں داستانوں کو حاصل تھی۔
سائنس کی ترقیات نے جہاں دنیا کی طنابیں کھینچ دی ہیں اور فاصلوں کو مختصر کردیا ہے، وہاں علوم کے فروغ اور وقت کی تنگی کے باعث جزئیات اور تفصیلات سے بھی دل چسپی کم ہوتی جارہی ہے اور قاری دنوں کا سفر لمحوں میں طے کرنے کا خواہش مند نظر آنے لگتا ہے۔" (۹۰)

عظیم الشان صدیقی کی رائے میں جدید ناول وجودیت کا موجودہ رجحان، من کی موج، حسی کیفیتوں کا عکاس، فرد کے اندر جھانکنے کی خواہش، عمل کو رشتوں اور محرکات کے بجائے عروج و زوال کے مفروضہ و خارجی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش، ربط و تسلسل، تنظیم و ترتیب سے بے نیازی، اور روایتوں سے رشتہ توڑ کر خلا میں پرواز کرنے کی آرزو، یہ سب ایسی حقیقتیں ہیں، جن کا سراغ موجودہ عہد کے سماج اور اس کے سیاسی، معاشی اور تہذیبی پس منظر میں لگایا جاسکتا ہے لیکن ان تمام صداقتوں اور وسعتوں کے باوجود ناول کا نازک پیکر ان سب کا متحمل نہیں ہوسکتا، جو زندگی کو زندگی کی طرح دیکھنے، برتنے، پیش کرنے اور پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا عمل ہے۔ صدیقی جدید افسانے کو ناول کے مقابلے میں حال کی شہ رگ سے زیادہ قریب تصور کرتے ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر ہے کہ ناول کتنا ہی جدید کیوں نہ ہو، وہ حال کے مقابلے میں ماضی کے تجربے پر مبنی ہوتا ہے، جب کہ جدید افسانہ حال اور لمحات کو اسیر کرلینے کی بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ (۹۱)

عظیم الشان صدیقی اس بات کے قائل نہیں ہیں کہ مستقبل میں ناول کا فن یکسر مفقود ہوجائے گا، بل کہ وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کی تنقید، تفسیر اور تعمیر و منصوبہ بندی کے لیے ناول کی ضرورت آیندہ بھی باقی رہے گی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ مستقبل میں زیادہ دل چسپی سے جدید افسانہ ہی پڑھا جائے گا اور اس کے قارئین کی تعداد ناول کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوگی۔ (۹۲)

صدیقی نے "باغ و بہار" اور اس کے مآخذ پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ اور وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ میر امن دہلوی نے اپنے قصے کی بنیاد محمد حسین عطا خاں کی کتاب "نوطرز مرصع" پر رکھی ہے اور امیر احمد کی فارسی کتاب کو اس کا مآخذ قرار دینا غلط ہے۔ (۹۳) رجب علی بیگ سرور کی کتاب فسانۂ عجائب پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی شانِ تصنیف اور فنی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ان کے نزدیک سرشار کی کتاب "فسانۂ جدید" میں جو جامعیت اور فنی تموج

ہے وہ فسانۂ عجائب میں نہیں۔(۹۴)

صدیقی نے مرزا محمد ہادی رسوؔا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' کی سماجی معنویت پر بھی تفصیلی اور نتیجہ خیز گفتگو کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ''امراؤ جان ادا'' صرف ایک طوائف کی آپ بیتی ہی نہیں ہے بل کہ وہ ایک ناآسودہ سماج کا آئینہ بھی ہے، جس کی صلاحیتیں غیر ملکی سامراج کی مداخلت کے باعث فطری اظہار کے حقیقی مواقع نہ پاکر اس طرح بے راہ رو ہو جاتی ہیں کہ صحت مند سماج کی تعمیر کے بجائے عیش امروز سے نشاط کا آخری قطرہ نچوڑ لینے کی روش زندگی کا مقصد بن جاتی ہے اور لطافتوں کی تلاش اسے اس طرح کثافتوں کے دائرے میں قید کردیتی ہے کہ ہر عیب ہنر بن جاتا ہے اور مصنوعی طریقوں سے قوت اور لذت حاصل کرنے کی خواہش طوائف کو ایک ناگزیر حقیقت بنا دیتی ہے۔(۹۵)

انھوں نے لکھا ہے:

''منشیات کا استعمال، جنس زدگی، لایعنی مشاغل، رقص و سرود، توہمات و تعصبات، تقلید اور روایت پرستی، جاگیردارانہ سماج کے ایسے امتیازات ہیں، جن کو اس کے لیے کسی نہ کسی طرح جائز قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن ان مشاغل اور افکار میں شدت و غلو اور مصنوعی طریقوں سے قوت و لذت حاصل کرنے کی خواہش ایسی انسانی مجبوری ہے، جسے معاشرتی زندگی میں ناآسودگی، فرد اور سماج کے مابین حقیقی رشتوں سے محرومی، معنویت کے فقدان، داخلی و خارجی زندگی کے تضاد اور کش مکش کا لازمی نتیجہ کہہ سکتے ہیں۔ اودھ کے جاگیردارانہ سماج کی یہ بد نصیبی رہی ہے کہ اسے شجاع الدولہ سے واجد علی شاہ تک کوئی ایسا بالغ نظر اور صاحب ہمت حکمراں نصیب نہیں ہوا، جو مختلف مہاجر طبقوں کے مابین رشتۂ اتحاد استوار کر کے سماج کو بحران سے نجات دلا سکتا۔ چناں چہ حکمراں کی یہ بے توجہی اور فرار کی خواہش خواص کو بھی حالات کے بہاؤ کے ساتھ بہہ جانے کے لیے مجبور کردیتی ہے اور جب غازی الدین حیدر نوابؔ، وزیر سے بادشاہ بن جاتے ہیں تو اودھ کا ہر چھوٹا بڑا جاگیردار، زمیں دار اور امیر اپنے نام کے ساتھ راجا اور نواب کا لقب اختیار کرلیتا ہے اور یہ لایعنی مشاغل محل اور ڈیوڑھیوں سے نکل کر عام سماجی زندگی کا ایک حصہ بن جاتے ہیں، طرفین کی ضرورت مصاحب پیشگی کو ہنر بنا دیتی

ہے۔"(۹۶)

صدیقی "امراؤ جان ادا" کو اردو کا سب سے پہلا نفسیاتی ناول قرار دیتے ہیں۔ان کی رائے میں اس سے پہلے اُردو میں کسی ایسے ناول کا وجود نہیں ملتا' جو اپنے پلاٹ اور کرداروں کے اعتبار سے خالص نفسیاتی ہو (۹۷) پریم چند کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ ان کے ہاں کردار اپنے فطری لہجے پر خارجی محرکات کے مطابق ارتقائی مناظر طے کرتے ہیں لیکن جہاں ان کا ارتقا رک جاتا ہے اور وہ منظر نامے سے ہٹ جاتے ہیں یا تو وہ سادھو بن کر کچھ دیر کے لیے غائب ہو جاتے ہیں یا پھر وہ ضمیر کی بیداری یا کسی دوسرے بڑے مقصد کے حصول کے لیے قربان کر دیے جاتے ہیں۔(۹۸)

صدیقی کی رائے میں پریم چند ایک ایسے فن کار ہیں' جو طبقاتی کش مکش اور سماجی مسائل کے حل اور مصالحت کے امکانات کو یک سر اور فوری طور پر رد نہیں کرتے ہیں، بل کہ ان کا بہ نظر غائر جائزہ لیتے ہیں' مختلف پہلوؤں اور امکانات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ غور و فکر کا یہی عمل پریم چند کے فن کو اساس' پلاٹ کو پھلنے پھولنے اور کرداروں کو اپنی پرتیں کھولنے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔اور تجزیہ و تلاش کا یہی عمل انھیں ایسی منزل پر پہنچا دیتا ہے' جہاں جاگیر دارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام اور حاکم ایک ہی سلسلے کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں' جو اپنے مفادات کے لیے مختلف روپ بدل سکتے ہیں۔(۹۹)

"نظیر اکبر آبادی اور پریم چند۔ مماثلتوں کی تلاش" عظیم الشان صدیقی کا ایک اہم مضمون ہے، اس میں اُنھوں نے نظیر اکبر آبادی (متوفی : ۱۸۳۰ء) اور پریم چند (متوفی : ۱۹۳۶ء) کے مابین زمانی بعد اور فاصلے کے باوجود فکری مماثلت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ دونوں کے عصری اور معاشرتی حالات کا جائزہ لیا ہے، خانگی و معاشی حالات بھی زیر بحث آئے ہیں۔صدیقی کا خیال ہے کہ نظیر کے ہاں اس غیر طبقاتی انسانی سماج کے تصور میں اگر ان کے عہد کا سیاسی و معاشی زوال شامل تھا تو پریم چند کو یہ سماجی شعور غلامی کے احساس' حب الوطنی کے جذبات اور آزادی کے نعروں نے دیا تھا۔اُنھوں نے لکھا ہے :

> "نظیر اور پریم چند کا انسانی سماج' عام زندگی کے بارے میں تجربہ اور مشاہدہ اس قدر وسیع تھا اور ان کے سامنے زندگی اتنی متنوع' پیچیدہ اور وسیع تھی کہ تنگ نائے غزل اور غیر افسانوی نثری اصناف اس کی متحمل نہیں ہو سکی تھیں' اسی لیے نظیر کی نظر انتخاب اگر نظم پر پڑی تو پریم چند نے ناول اور افسانے کا

انتخاب کیا۔ جن کی لچک دار ہیئت میں تفصیل، وضاحت، تسلسل و تکمیل اور تنقید و تفسیر کی تمام گنجائشیں موجود تھیں۔ (۱۰۰)

صدیقی کرشن چندر کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ کرشن چند سے قبل اگرچہ افسانہ اپنے پیروں پر کھڑا ہو چکا تھا اور پریم چندر اور دوسرے افسانہ نگاروں کی نگارشوں کی بدولت اس کی صحت مند روایات قائم ہو چکی تھیں، لیکن اس میں وہ من چلاپن، جوش و روانی، لچک اور بے داری نہیں پیدا ہو سکی تھی، جو اسے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ کرشن چندر نے ان عصری تقاضوں کو سمجھنے اور انھیں اپنے ہاں برتنے کی کوشش کی ہے۔ جس کی وجہ سے نہ صرف یہ کہ ان کی مقبولیت بڑھی، بل کہ ان کے ناولوں اور افسانوں کے قارئین میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ (۱۰۱)

عظیم الشان صدیقی اگرچہ کسی بھی دبستاں سے عدم وابستگی کے مدعی ہیں اور شاید اسی وجہ سے ان کی تنقیدوں میں ہمیں وہ لگی بندھی اصطلاحیں نہیں ملتیں، جنھیں آج کے ناقدین استعمال کرنا ضروری، بل کہ شان امتیازی تصوّر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں صدیقی کا رویہ یہ ہوتا ہے کہ جو بات ان کے علم اور تجربے میں آتی ہے، اسے وہ بے کم و کاست پیش کر دیتے ہیں۔ لیکن بعض مقامات پر غیر ضروری طور پر انھوں نے کسی ادبی رویے کی وکالت کر دی ہے، جس سے ان کی غیر جانب دارانہ پوزیشن مجروح ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک جگہ انھوں نے مارکسیت اور ترقی پسندی کو پوری دنیا کے غم کا مداوا قرار دیا ہے۔ اس ذیل میں وہ یہاں تک کہہ گئے ہیں کہ پاکستان یا دوسرے ممالک میں جو بحران پایا جا رہا ہے، وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہاں ترقی پسندوں کی اہمیت کو نہیں تسلیم کیا گیا اور یہ بھی کہ پاکستان یا دوسرے ملکوں کے سماج اور معیشت میں ترقی پسند طاقتوں کی اہمیت اور رشتوں کو پوری طرح تسلیم کر لیا جائے گا تو یہ اجتماعی و انفرادی بحران باقی نہ رہے گا۔ (۱۰۲) اس موقعے پر ان سے یہ بات پوچھی جا سکتی ہے کہ کیا یہی فتویٰ وہ روس کے حالیہ بحران کے سلسلے میں بھی صادر فرمائیں گے۔؟

عظیم الشان صدیقی کی کتابوں۔ افسانوی ادب۔ تحقیق و تجزیہ اور اظہار خیال۔ میں مجموعی طور پر ۲۹ مقالے یا مضامین ملتے ہیں۔ لیکن ان میں زیادہ تعداد ان مضامین کی ہے، جو محض تعارفی نوعیت کے ہیں۔ ایسے مضامین بس چند ہی ملتے ہیں، جن سے ان کے تنقیدی نقطہ نظر کا پتا لگایا جا سکے۔ تاہم جو مضامین ملتے ہیں وہ ایک ناقد کی حیثیت سے ان کا تعارف کراتے ہیں۔

انور صدیقی

اردو ادب کے جمالیاتی ناقدین میں انور صدیقی (پ: ۱۹۳۶ء) کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ادب و تنقید کی دنیا میں اس وقت داخل ہوئے جب مارکسیت اور جدیدیت کے ناقدین اپنے نظریۂ ادب کو منوانے اور پروان چڑھانے میں مصروف تھے۔ انور صدیقی دونوں سے بے نیاز ہو کر ادب و تنقید کی دنیا میں داخل ہوئے اور بہت جلد اپنے لیے ایک جگہ بنالی۔

انور صدیقی نے عام طرزِ تنقید سے ہٹ کر تنقیدی رویہ اختیار کیا ہے اور اپنے قاری سے رشتہ قائم کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ادب مقصود بالذات نہیں، اس کے اپنے سماجیاتی، معاشیاتی اور معاشرتی حوالے ہوتے ہیں۔ اس کو پرکھنے کے مختلف معیار اور زاویے ہوتے ہیں۔ اُن کا نقطۂ نظر ہے کہ کسی فن پارے کو پرکھنے کے لیے ناقد کو ادھر ادھر کی ٹھوکریں نہ کھانی چاہییں، بل کہ اس فن پارے سے اصولِ نقد اخذ کرنے چاہییں۔ وہ اپنے اسی انتخابی نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر ادب و فن کی پرکھ اور اس کی قدروں کی تعیین کرتے ہیں۔

انور صدیقی کا خیال ہے کہ ہر فن پارہ اپنے طور پر ایک اکائی ہوتا ہے اور یہ اکائی ان کی دانست میں ایک سطح رکھتی ہے، جو ہر حال میں پہچانی جاسکتی ہے اور یہ سطح آسانی سے گرفت میں نہیں آتی، اس کے اپنے مضمرات ہوتے ہیں، جن کو سمجھنا آسان نہیں، یہ کام اہلِ نظر کا ہے کہ وہ ادب و زندگی کے رشتوں کو سمجھیں۔

ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی کے مختلف شماروں میں انور صدیقی کے کم و بیش تین درجن ادبی و تنقیدی مقالے شائع ہو چکے ہیں، جن میں سے بارہ مقالوں کا انتخاب "شناس و شناخت" کے نام سے ۱۹۹۳ء میں مکتبہ جامعہ نئی دہلی سے شائع ہو چکا ہے۔ ان مقالوں کے مطالعے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انور صدیقی کا مطالعہ بھی وسیع ہے اور شعورِ مطالعہ بھی۔ مشرق و مغرب کی ادبی روایات سے یکساں آگہی نے اُن کے فکر و خیال میں وسعت پیدا کر دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مختلف ادوار کے ادب و شعر اور ان سب کی اصناف و روایات کا بڑے شرحِ صدر اور

کامل انہماک کے ساتھ جائزہ لیتے ہیں۔ ان کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ انگریزی زبان و ادب کے پروفیسر ہیں اور انگریزی ادب کے مشاہیر سے وہ متاثر بھی ہیں، لیکن وہ کہیں بھی مشرقی انفرادیتوں کو پہچاننے اور سمجھنے میں دھوکا نہیں کھاتے۔ وہ مغرب کے تنقیدی و تخلیقی سرمایے سے حسب ضرورت بھرپور استفادہ کرتے ہیں مگر مشرقی رویوں کی کامل قدردانی کے ساتھ۔ بہ قول شمیم حنفی: ''انور صدیقی نے مغربی تنقید کے اصول اور نظریات کو ہمیشہ اُردو کی ادبی روایات کے تناظر میں دیکھنے سے سروکار رکھا ہے۔ مغرب کے تناظر میں اپنی روایت کا محاسبہ نہیں کیا' یہی وجہ ہے کہ ان کے تنقیدی رویوں کی طرح ان کے تنقیدی اُسلوب میں مشرقی روایات کی آہٹیں سنائی دیتی ہیں'' (۱۰۳)

انور صدیقی نے ''اردو نثر کی تشکیل'' کے مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ غزل کی مقبولیت نے اُردو نثر میں جملوں کی ساخت کو متاثر کیا ہے۔ غزل میں دو مصرعوں کو مربوط کرنے سے شعر بنتا ہے' نثر میں بھی ہم نے مصرعے کہنے شروع کردیے اور نتیجہ یہ ہے کہ اُردو کا ہر صاحب طرز نثر نگار آج تک صرف مصرعے عرض کرتا ہے۔ اُنھوں نے نثر نگاروں کی اس عادت کو نثر کی تشکیل کی راہ میں رکاوٹ تصوّر کیا ہے اور دوٹوک انداز میں بتایا ہے کہ جب تک ہماری نثر' نثر سے دور اور شاعری سے قریب رہے گی مہذب وسیلۂ اظہار نہ بن سکے گی۔ (۱۰۴) اُن کے خیال سے اتفاق بھی کیا جاسکتا ہے اور اختلاف بھی، لیکن دونوں ہی صورتوں میں وزنی دلائل کی ضرورت ہے۔ وہ محمد حسین آزاد کو اُردو نثر کا رجعتی نمایندہ تصوّر کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ آزاد نثر کے ذریعے شاعری کرنا چاہتے تھے اور اس سے اس کی سنجیدہ اظہار کی قوت چھین لینا چاہتے تھے۔ انھوں نے مہدی افادی کے اس خیال کی تردید کی ہے کہ '' آزاد کو کسی سہارے کی ضرورت نہیں'' اُن کا خیال ہے کہ محمد حسین آزاد اگر شاعری اور بے لگام تخیل کا سہارا نہ لیں تو وہ دو قدم بھی نہیں چل سکتے۔ (۱۰۵)

انور صدیقی نے ابوالکلام آزاد' سجاد انصاری اور مہدی افادی کی نثر کی سب سے بڑی کم زوری اُن کی ''انانیت'' قرار دی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ ان کی یہ انانیت ''رومانی تحریک'' کی دین ہے۔ (۱۰۶) ان کی رائے میں انانیت اچھے شعری کارناموں اور خطابت کو جنم دے سکتی ہے، مگر یہ چیز اچھی اور شریفانہ نثر کے حق میں سب سے بڑی دشمن ہے۔ چناں چہ کہتے ہیں:

''انا ہمیشہ غیر مطمئن و مضطرب رہتی ہے' اس کی بے اطمینانی اور اس کا

اضطراب اس کے اندر وہ ذہنی سکون پیدا ہی نہیں ہونے دیتا' جو ایک اچھے نثر نگار کے لیے ضروری ہے۔" (۱۰۷)

اُنھوں نے سجّاد انصاری کے اس مشہور جملے پر بھی تنقید کی ہے کہ :

"اگر قرآن نازل نہ ہو چکا ہوتا تو یا مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر اس کے لیے منتخب کی جاتی یا اقبال کی نظم"

انور صدیقی کے خیال میں سجّاد انصاری کے اس جملے سے ان کی ذہنی کج روی کا پتا چلتا ہے' ان کے نزدیک سجاد انصاری نثر کو پیمبرانہ طمطراق کی زبان تصور کرتے ہیں۔

انور صدیقی شاعری میں اشاریت کو تہذیبی عمل قرار دیتے ہیں' اُن کی رائے میں کسی تہذیب کی ترقی، تنزّل کا مطالعہ، اس خاص تہذیب کی اشاریت کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ وہ علامتوں کو ثقافت کی روح قرار دیتے ہیں اور ان کے نزدیک تہذیبوں کی روح کی صورت گری کا نام ہی دراصل شاعری ہے۔ کہتے ہیں:

"اچھی اور بری شاعری بہ قول ہربرٹ' ریڈ پولس کے ڈنڈے کی طرح سیدھی نہیں ہوتی' اس میں غالب کے محبوب کی سہ گانہ خوبیاں' عبارت' اشارت اور ادا کا ہونا ضروری ہے۔ اس کو انگریزی ناقدین صوت، معنی اور ایمائیت سے تعبیر کرتے ہیں۔" (۱۰۸)

انور صدیقی نے اپنے مضمون "اشاریت کی تہذیبی بنیادیں" کے اختتام پر لکھا ہے:

"شاعری اور اشاریت کا کوئی مستقبل اس وقت ہو سکتا ہے جب ہماری تہذیب صحت مند' روحانی اور مادّی اقدار پر اپنی تشکیل کرلے۔" (۱۰۹)

لیکن اس سلسلے میں وہ خاموشی اختیار کرتے ہیں کہ یہ بنیادیں اور اقدار کہاں سے حاصل کی جائیں؟ حالاں کہ ان کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ یہ بنیادیں اور اقدار ہی شاعر کے وجدان کو خشک ہونے سے بچا سکیں گی۔

انور صدیقی نے اپنے مضمون "اقبال کی عصری معنویت" میں علامہ اقبال کی تہذیبی' فکری اور ادبی معنویت واہمیت سے بحث کی ہے۔ کلام اقبال کا جائزہ لیتے ہوئے اُنھوں نے اسے اپنی حسیّت کے اعتبار سے بھی یورپ کے جدید سے جدید شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ جدید قرار دیا ہے۔ ان کی رائے میں کلام اقبال میں فنی ہیئتوں کا جو تنوّع پایا جاتا ہے' وہ اُن کے معاصر میں کسی کو میسر نہیں (۱۱۰) اپنے اس مضمون میں ایک جگہ وہ دعویٰ کرتے ہیں

کہ اقبال کی شاعری میں غنائی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری کے بے شمار اسالیب ملتے ہیں۔ لیکن کوئی دلیل نہیں فراہم کی ہے۔ اس جگہ وہ محض تاثراتی ناقد ہو کر رہ گئے ہیں۔

انور صدیقی نے اقبال کی شاعری کو مشرق و مغرب کی ادبی روایات کا اجمال قرار دیا ہے اور اسے فکر کے جذباتی ادراک کی شاعری باور کرتے ہوئے دعویٰ کیا ہے کہ ایک بڑا شاعر اقبال کو اس کی تجریدی حالت میں نہیں پیش کر سکتا، وہ نظریے کو نظر اور جذبے کو احساس بنالیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

> "اقبال کی تہذیبی بصیرت اور حسیت پر ہمیں پورا اعتماد کرنا چاہیے کہ اس کی تشکیل کے پیچھے ایک زبردست اور جاں کاہ جذباتی اور فکری سفر کا صداقت نامہ ہے اور ان کی عظمت کا راز یہی ہے کہ ان کا ذہن ہماری عام زندگی کے جدید ہونے سے پہلے جدید ہو چکا تھا، ان کی یہی عظمت ان کی عصری معنویت کی دلیل ہے۔" (۱۱۱)

فانی بدایونی کے بارے میں بالعموم ناقدین کی یہی رائے ہے کہ وہ قنوطیت پسند واقع ہوئے تھے اور ان کی پوری غزلیہ شاعری یاس و قنوطیت سے عبارت ہے۔ انور صدیقی اس رائے سے نہ صرف اختلاف کرتے ہیں، بل کہ وہ ایسے تمام ناقدین کو سہل انگار تصور کرتے ہیں، جو فانی کو قنوطی شاعر کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ فانی کے غم کے پیچھے ایک زبردست تحیّر ہے، ایک جاں کاہ سفر اور ایک پُر اشتیاق سعی و جستجو کی کارفرمائی ہے۔ اس سفر اور جستجو میں فانی بعض نفسیات کی بنا پر ناکام رہے، اس المیہ ناکامی کی وجہ سے ان کی شاعری کی لے پرسوز ہو گئی (۱۱۲) ان کے خیال میں روایت کا جیسا گہرا اور رچا ہوا شعور انہیں حاصل تھا، اُن کے معاصرین میں حسرت موہانی کے سوا کسی اور کے ہاں نہیں نظر آتا۔

انور صدیقی زندگی کی تطہیر و تزکیہ کے لیے غم و حرماں کو عیش و نشاط سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں، اُن کی رائے میں خوشی مجرمانہ ہو سکتی ہے مگر غم معصوم ہوتا ہے۔ وہ آسکر وائلڈ کے اس قول سے نہ صرف متفق ہیں بل کہ اس کے مبلغ و مروّج بھی کہ "جہاں غم ہے وہاں کی زمین سرزمین تقدس ہے"۔ ان کے نزدیک نشاط میں معنویتیں اور گہرائیاں اسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب کہ وہ غم کی زندہ و تابندہ گہرائیوں سے ابھری ہوں، اُن کا کہنا ہے کہ خالص جذبۂ نشاط صرف ایک تلذذ پسند کی مجرمانہ طینت و طبیعت کا غماز ہوتا ہے۔ ان سب کے علاوہ وہ تخلیقی قوت کے اعتبار سے بھی جذبۂ غم کو نشاط کے مقابلے میں زیادہ تعمیری تصور کرتے ہیں

۔وہ کہتے ہیں:

"غم ابتداے تخلیق ہے اور مسرت اتمامِ تخلیق" (۱۱۳)

شاید انورؔ صدیقی کا محولہ بالا ہی وہ نقطہ نظر ہے، جس نے انھیں فانیؔ کو ادب میں غیر معمولی اہمیت دینے پر مجبور کیا۔ انھیں اس بات پر شدید حیرت ہے کہ "احیاے میر" تو ہو رہا ہے مگر فانیؔ کی طرف سے یک سر بے توجہی برتی جارہی ہے۔ جب کہ:

"میرؔ کے یہاں اپنے دور کی پر آشوب زندگی کی پرچھائیاں ضرور ہیں، مگر ان کی نوعیت بڑی حد تک ذاتی اور انفرادی ہے۔"

----اور----

"فانیؔ کائناتی مسائل پر زیادہ دیر تک اور دور تک سوچتے ہیں' خواہ اس کا انجام ذہنی کرب ہی کیوں نہ ہو۔" (۱۱۴)

فراقؔ گورکھ پوری کے سلسلے میں اُن کا یہ ریمارک خصوصی اہمیّت کا حامل ہے کہ "فراق اپنی زندگی میں افسانہ بن گئے تھے' اپنی توانا اور پر جلال اور ہزار چہرہ شخصیت کے سبب۔ ان کے نزدیک فراقؔ کی شخصیت اس اعتبار سے منفرد تھی کہ وہ اپنے اندر بڑے سے بڑے تضاد کو بھی سہارنے کی قوّت رکھتی تھی۔ (۱۱۵)

"جذبی۔ فروزاں سے سخنِ مختصر تک" انورؔ صدیقی کا ایک اہم تنقیدی مقالہ ہے۔ اپنے اس مقالے میں اُنھوں نے معین احسن جذبیؔ کی شاعری اور فن کا ایک سائنٹی فک اور نفسیاتی ناقد کی حیثیت سے جائزہ لیا ہے۔ آغاز مقالہ میں الیف' آرلیوس کے مقولے "اب ہمارے ملک میں شاعر نہیں صرف شعری شخصیات ملتی ہیں" کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ اس کے بعد اپنے ان تاثرات کا اظہار کیا ہے:

"نئی نسل' جدیدیت کے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود ہیئت و مزاج کے اعتبار سے کسی بھی طرح نئی روایت کے پیش رووں مثلاً: ن'م راشدؔ' میراجیؔ یا اخترالایمان کے درجے کو نہیں پہنچ سکی ہے۔" (۱۱۶)

انورؔ صدیقی کی راے میں احیاے میرؔ کی تحریک کی نفسیاتی وجہ یہ ہے کہ آج کے شعرا کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا۔

دراصل جذبی۔ فروزاں سے سخنِ مختصر تک' سلیم احمد کے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" کے ردّ عمل میں لکھا گیا تھا' جو ماہ نامہ "نیادور" کراچی میں شائع ہوا تھا۔ سلیم احمد نے

اپنے مضمون میں رومانی شعرا کا جائزہ لیا تھا اور اختر شیرانی کے زیر اثر جنم لینے یا اُبھرنے والی نسل کی غلط اندیشیوں کو نمایاں کیا تھا۔ انور صدیقی، سلیم احمد پر تنقید کرتے ہوئے اپنے اس مقام شائستگی سے قدرے نیچے آگئے ہیں، جو اُن کی تحریروں سے متعین ہوتا ہے۔ مضمون کا یہ حصہ ملاحظہ فرمائیں:

> ''معلوم نہیں سلیم احمد پورا آدمی سے کیا مراد لیتے ہیں' ان کے لہجے اور تجزیے سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ پورا آدمی جنسی آدمی کو سمجھتے ہیں۔ یہ جنسی انسان' ہو سکتا ہے کہ سلیم احمد کا انکشاف ہو مگر یورپ میں اب سے بہت پہلے فرائڈ اور ہیولاک کے نظریات کے زیر اثر جنسی انسان کا تصور ابھرا تھا۔ ٹی ای ہیوم کی رومانیت کے خلاف نظریاتی اور فلسفیانہ بغاوت اور گناہ اولین (ORIGINAL SIN) کے تصور کے تحت کچھ ایسا ہی ادب پیدا ہوا ہے' جسے شاید سلیم احمد معیاری اور بڑا ادب سمجھتے ہیں۔ کم از کم ان کے گرو دیو عسکری صاحب تو ایسا ہی سمجھتے ہیں۔ (۱۱۷)

اس میں کوئی کلام نہیں کہ انور صدیقی اپنے اس مقالے میں کافی حد تک جذباتی ہو گئے ہیں اور مختلف مغربی ادیبوں کے حوالے سے جذبی کی برتری ثابت کرنے کی کچھ زیادہ ہی کوشش کی ہے۔

انور صدیقی کی رائے میں سید احتشام حسین صحیح معنوں میں مارکسی نقاد نہیں تھے' جب کہ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ ''مارکسزم سے اُنھوں نے محض عملی و معاشی پروگرام اخذ کیا تھا اور ادب کو دیکھنے اور سمجھنے کے کچھ طریقے قبول کیے تھے'' اور یہ بھی کہ ''وہ مارکسی تنقید کی متشددانہ ادبی توجیہات سے کچھ زیادہ مطمئن نہیں تھے۔'' (۱۱۸) سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب اُنھوں نے مارکسزم سے عملی و معاشی پروگرام بھی اخذ کیا تھا' ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کے اصول اور طریقے بھی وہیں سے قبول کیے تھے اور مارکسی تنقید کی متشددانہ ادبی توجیہات سے بھی زیادہ نہ سہی کچھ کم مطمئن تھے تو اور بچا کیا۔؟

دوسرے کئی ناقدوں کی طرح انور صدیقی نے بھی پطرس بخاری کے بارے میں بتایا ہے کہ ''پطرس کی بسیار نویسی اور مجلسی زندگی نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا ہے۔'' انور صدیقی نے اسے پطرس کی انفرادیت، بل کہ کارنامے سے تعبیر کیا ہے کہ اُنھوں نے طنز میں خوش طبعی اور تفنن طبع کو رائج کیا ہے۔ (۱۱۹) پطرس بخاری صرف تفریحی مزاج

رکھتے تھے' ان کے ہاں صرف ہنسی اور مسکراہٹ ملتی ہے' یہ چیز پطرس کی خوبی نہیں خامی تصور کی جانی چاہیے' لیکن انور صدیقی نے ان کی اس خامی کو بہ نظر تحسین دیکھا ہے۔ البتہ اس مضمون میں پطرس کے متعلق اُن کی یہ رائے بھی سامنے آتی ہے:

"پطرس کا حلقہ کار بہت تنگ اور محدود ہے' ان کے مزاح کی دنیا میں تنوع کی کمی ہے۔ یک رنگی اور محدودیت کی وجہ سے تاثیر کم ہو جاتی ہے' حالاں کہ وہ چاہتے تو اس کمی کو دور کر سکتے تھے۔" (۱۲۰)

انور صدیقی کا ایک مضمون "خواجہ حسن نظامی کا ادبی مقام" بھی ماہ نامہ جامعہ کی وساطت سے نگاہ سے گزرا (۱۲۱) یہ مضمون سر تا سر تاثراتی انداز کا ہے اور اُن کے دوسرے مضامین کے مقابلے میں پھیکا اور بے مزہ بھی۔ یہ مضمون اس مقام پر آکر کسی قدر دل چسپ بن جاتا ہے جہاں انور صدیقی نے خواجہ حسن نظامی مرحوم سے اپنے غائبانہ تعارف کا قصہ نقل کیا ہے اور اس ذیل میں یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

حضرت ابوھریرہؓ سے ہے بلّی نہ چھٹ سکی
خواجہ حسن نظامی سے دلّی نہ چھٹ سکی

"شناس وشناخت" اور ماہ نامہ جامعہ نئی دلّی کے صفحات میں بکھرے ہوئے مضامین' اور شعری و ادبی کتابوں پر تبصروں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک جمالیاتی اور سائٹی فک ناقد کی حیثیت سے انور صدیقی نے اپنے عہد کے بڑے سے بڑے ناقد سے کسی بھی درجہ میں کم نہیں لکھا ہے۔ شمیم حنفی نے "شناس وشناخت" کے تعارف میں سچ لکھا ہے:

"اس کتاب (شناس وشناخت) کو انور صدیقی کے مضامین کا پہلا مجموعہ سمجھنا صرف ایک تکنیکی امر ہے۔ بہت سے معروف لکھنے والوں کی آخری کتاب بھی انور صدیقی کے اس مجموعے کی سطح کو نہیں چھوتی" (۱۲۲)

انور صدیقی کی تحقیق کا موضوع "ڈراما" رہا ہے' اُنھوں نے اردو ڈرامے پر شکسپیر کے اثرات (THE IMPACT OF SHAKSPERE ON URDU DRAMA) کے موضوع پر مقالہ لکھ کر پی' ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔ اس صورت میں بہ جا طور پر اُن سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ معاصر ڈراما نگاروں کو بھی اپنی تنقید کا موضوع بنائیں گے۔ لیکن ان کے تنقیدی سرمایے میں اس طرح کی کوئی چیز نہیں دکھائی دیتی۔ اگر وہ اس طرف توجہ کر سکتے تو یہ اردو ادب و تنقید کے لیے ایک خاصے کی چیز ہوتی۔

مظفّر حنفی

مظفر حنفی (پ : ۱۹۳۶ء) بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں' شاید یہی وجہ ہے کہ وہ تخلیق کو تنقید سے اور تنقید کو تخلیق سے جدا نہیں تصور کرتے۔ اُنھوں نے ایک جگہ خود لکھا ہے :

> "میں بنیادی طور پر تخلیق کار ہوں اور اپنے نقاد ہونے پر مجھے کوئی اصرار نہیں ہے۔ لیکن اس مجبوری کو کیا کیا جاے جو تخلیق و تنقید کے مابین چولی دامن کا ناتا جوڑتی ہے اور اکثر تخلیق کار کو تنقید لکھنے پر آمادہ کرتی ہے۔" (۱۲۳)

"مظفر حنفی کے خیال میں تخلیق براہ راست زندگی سے تعلق رکھتی ہے' جب کہ فن پارے میں پیش کیے گئے زندگی کے تمام پہلوؤں کو مختلف زاویۂ نظر سے دیکھنا ہی تنقیدی شعور کہلاتا ہے' اس شعور کو بہتر سے بہتر کی تلاش میں ساعی و کوشاں رکھنے اور تخلیق کے اعلیٰ جوہر کی تلاش و دریافت کے لیے آمادہ کرنا ہی اچھی تنقید کا فریضہ ہے۔ اس صورت میں اعلیٰ تنقید بھی معیاری تخلیق کے شانہ بہ شانہ رکھی جائے گی۔ اُن کا خیال ہے کہ " الطاف حسین حالی' محمد حسین آزاد' آل احمد سرور اور شمس الرحمٰن فاروقی اور اردو کے ننّاوے فی صد ناقد وہ ہیں' جنھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز تخلیقی کاوشوں سے کیا اور اس میدان میں اپنی عدم استطاعت کا شعور ہو جانے کے بعد تنقید کا پیشہ اختیار کیا۔ (۱۲۴)

مظفر حنفی کا نظریہ یہ ہے کہ سچا شاعر یا تخلیق کار ہر اچھے شاعر' فن کار یا استاذ سے فیض حاصل کرتا ہے۔ اُن کی راے میں وہ شعرا اور فن کار سخت دھوکا کھاتے ہیں، جو ناقدوں کے وضع کردہ اُصولوں پر اپنے فن کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ تنقید کے اصول تو تخلیق

سے وضع کیے جاسکتے ہیں اور کیے جانے چاہییں لیکن تنقید کو سامنے رکھ کر ادب و شعر کی تخلیق کرنا تخلیق کے لیے سخت مہلک و مضر ہے۔ اس صورت میں کسی بڑے ادب کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ اُن کا یہ بھی احساس ہے کہ تنقید بالعموم ادیب و شاعر کو خانوں میں تقسیم کردیتی ہے۔ اس صورت حال سے ناقد کا تو کچھ نہیں بگڑتا لیکن فن کار اور فن کی اکائی ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ چناں چہ وہ لکھتے ہیں :

"میرا عقیدہ ہے کہ نقاد کی عطا کردہ عظمت پستہ ثابت ہوتی ہے۔ خاص طور پر اپنے ہم عصروں سے تنقید کبھی انصاف نہیں کرسکی۔" (۱۲۵)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مظفر حنفی نے کسی ایک یا ایک سے زائد ناقدوں کے رویوں کو پیش نظر رکھ کر اپنے اس احساس کو سپرد قلم کیا ہے۔ تنقید کے حوالے سے ان کا یہ کہنا کہ وہ اپنے ہم عصروں کے ساتھ کبھی انصاف نہیں کرسکی محض ایک دعویٰ ہی ہو سکتا ہے۔

مظفّر حنفی کی یہ بات خصوصی توجہ کی حامل ہے کہ کسی بھی ناقد کے لیے ممکن نہیں کہ وہ تنقید میں غیر جانبداری کے رویےّ کو یکساں ملحوظ رکھ سکے۔ اس سلسلے میں وہ آزاد' نیاز اور کلیم الدین احمد کے اسما پیش کرتے ہیں۔ اوّل الذکر نے اپنے استاذ ذوق کو اٹھانے کے لیے مومؔن و غالبؔ جیسے شعرا کو گھٹانے کی گھٹیا کوشش کی' حتیٰ کہ مصحفی کے ہاں انھیں "امروہیہ پن" کے سوا کچھ نہ مل سکا' ثانی الذکر (نیاز فتح پوری) نے اختر حیدر آبادی جیسے گم نام اور کم درجے کے شاعر کے مقابلے میں (رئیس غزل) جگر مراد آبادی اور جوش ملیح آبادی تک کو معمولی اور کم تر درجے کا شاعر ثابت کرنے کی سعیِ رائے گاں کی اور آخر الذکر (کلیم الدین احمد) نے جدید و قدیم تمام شاعروں کے شعری ذخیرے پر خطّ تنسیخ کھینچ دیا اور پوری تاریخ شاعری میں اپنے والد محترم عظیم الدین عظیم اور (کسی قدر) نظیر اکبر آبادی کو قابل توجہ گردانا۔ وہ بھی نظیر کا نام تو محض توازن باقی رکھنے کے لیے لکھ دیا، ورنہ اصلاً تو ان کے والد محترم حضرت عظیم الدین ہی تھے۔ (۱۲۶)

مظفر حنفی نے اپنے مضمون۔ معرکہ تخلیق و تنقید۔ (۱۲۷) میں موجودہ تنقیدی رویےّ پر سخت تنقید کی ہے۔ شاید میں غلط کہہ گیا، بل کہ صحیح بات یہ ہے کہ اُنھوں نے ناقدوں پر گرفت کی ہے اور بتایا ہے کہ ان کے اندر جانب داری اور گروہ بندی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے' وہ اپنے عہدوں' منصبوں اور حاصل شدہ وسائل کے سہارے آگے بڑھ رہے ہیں اور اپنے ہم

خیالوں کو آگے بڑھا رہے ہیں، بل کہ کبھی کبھی تحفے تحائف وصول کر کے بھی غلط اور جانب دار تنقیدیں لکھ رہے ہیں۔ نتیجے میں قابل ذکر تخلیق کاروں پر معمولی درجے کے تخلیق کار فوقیت حاصل کر لیتے ہیں۔

مظفر حنفی کسی ادبی نظریاتی مکتب فکر سے وابستگی کو ادب کے لیے مناسب نہیں تصوّر کرتے۔ اُنھوں نے ہمیشہ آزادانہ طور پر اظہار خیال کی کوشش کی ہے' جہاں اور جس کے اندر کوئی خوبی نظر آتی ہے' اس کے اعتراف میں بخل سے کام نہیں لیتے، بل کہ کھل کر تحسین فرماتے ہیں'انھوں نے اگر واضح طور پر ترقی پسندوں کی نعریاتی اور سیاسی شاعری پر اعتراض کیے ہیں تو اُردو ادب میں ان کے بعض کارناموں کا بھی اعتراف کیا ہے۔ اسی طرح اُنھوں نے جدیدیت کے روشن اور مثبت پہلوؤں کی تعریف و تحسین کے ساتھ اس کے بعض تاریک گوشوں پر بھی نگاہ ڈالی ہے (۱۲۸) وہ نظریاتی تنقید کو جانب دار اور متحزّب گردانتے ہیں۔ اُنھوں نے خالص تنقید کو موضوع بنا کر دو مستقل مضامین لکھے ہیں، ایک "نئی اور پرانی تنقید" اور دوسرا "تنقید گزیدہ شاعر"۔ ان کے علاوہ بھی وہ حسب موقع بہت سے مضامین میں اپنے تنقیدی اصول و نظریات پیش کرتے رہے ہیں۔ ہر جگہ انھوں نے تنقیدی غیر جانب داری پر زور دیا ہے اور ہم عصر تنقید کی جانب داری' تحزّب' احباب نوازی اور بے اعتدالیوں کو شواہد و نظائر کے ساتھ ثابت کیا ہے اور ان کے تدارک و تلافی کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے واضح طور پر یہاں تک لکھ دیا ہے:

> "ماضی قریب کے ناقدین میں' خواہ وہ نیاز فتح پوری ہوں' خواہ مجنوں گورکھ پوری' ان میں سے کسی کے ہاں ہمیں وہ منصفانہ اور کھرا تنقیدی مزاج نظر نہیں آتا جو کسی تخلیق یا فن کار کا صحیح مقام متعین کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔" (۱۲۹)

اُنھوں نے "ادارہ بند" ادب پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ بہت سے باکمال شعرا جن کے کلام میں جان ہے اور وہ اس قابل ہیں کہ ان کے کلام پر توجہ کی جائے اس گروہ بندی کی وجہ سے پردہ خفا میں پڑے ہوئے ہیں۔ وہ اپنے تمام تر اوصاف اور محاسن کلام کے باوجود نہ ادھر کے ناقدوں کو نظر آئے اور نہ اُدھر کے۔ اس سلسلے میں مثال کے طور پر انھوں نے' شفیق جون پوری' نشور واحدی' شاد عارفی' نازش پرتاپ گڑھی' سکندر علی وجد اور روش

صدیقی کے نام پیش کیے ہیں کہ یہ نظریاتی و ادارہ بند تعصب کا شکار ہوے۔ ایک گروپ نے انھیں اس لیے نظر انداز کیا کہ ان کے ہاں مقصد کی جھلک اور تعمیری قدریں ملتی ہیں اور دوسرے گروپ نے اس لیے قابل اعتنا نہیں سمجھا کہ ان کا ذخیرہ شعری نعرے بازی سے خالی ہے۔(۱۳۰)

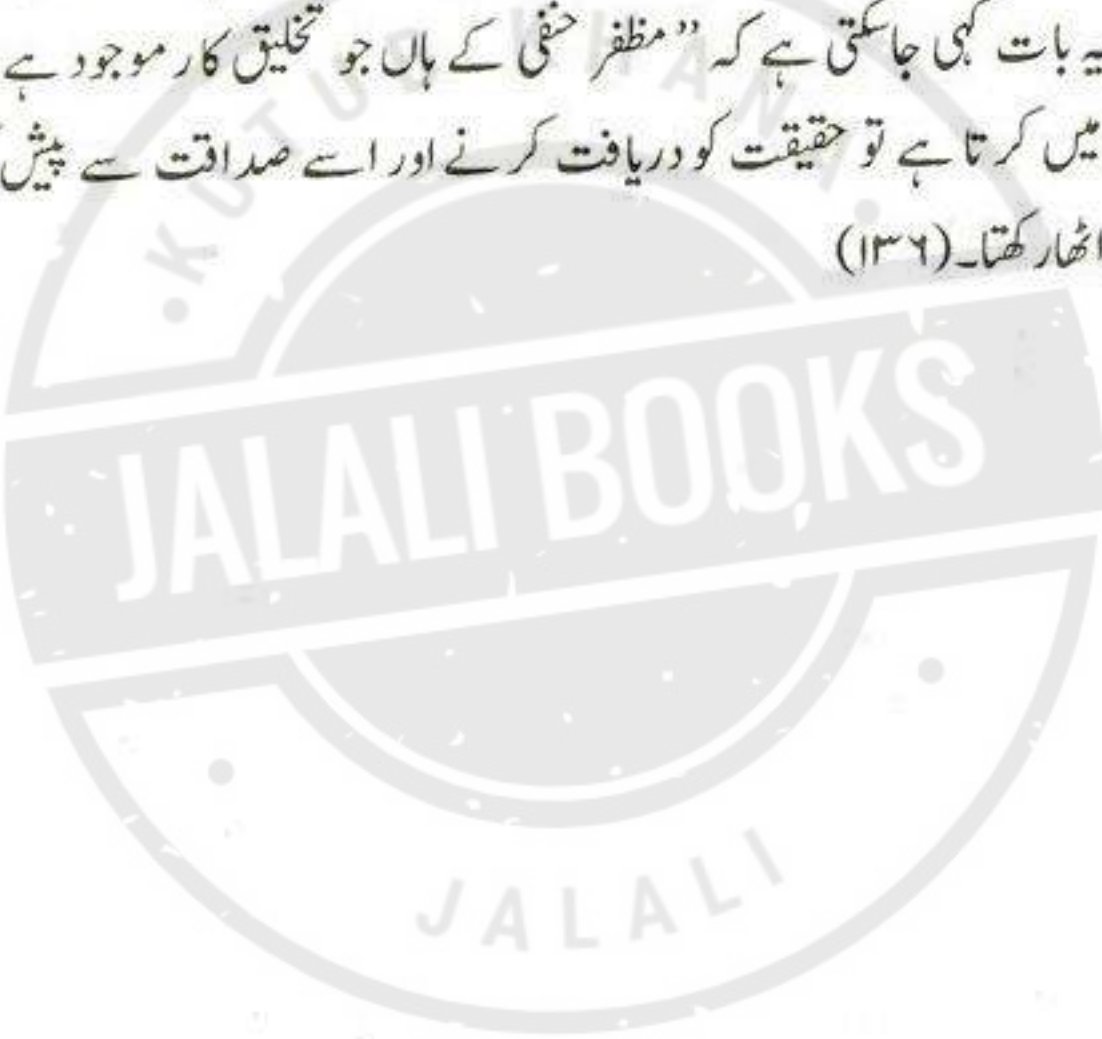
مظفر حنفی جدیدیت کو تحریک نہیں سمجھتے' وہ اسے مختلف ادبی رویوں کا اجتماع قرار دیتے ہیں۔(۱۳۱) وہ کہتے ہیں کہ نیا شاعر ہونے کے لیے ضروری نہیں کہ ترقی پسندی سے بے زاری کا اعلان کیا جائے لیکن یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ نئی شاعری کو ترقی پسندی کی توسیع سمجھا جاے۔ جدید رجحان رکھنے والوں میں بیش تر شاعر ایسے نکلیں گے' جو ترقی پسندانہ خیالات یا اینٹی کمیونسٹ نظریات رکھنے کے باوجود اچھے شاعر نہیں ہیں' بات صرف یہ ہے کہ نئی شاعری مخصوص نظریات کی قائل نہیں۔ ہر نیا شاعر اپنی جگہ اپنے طور پر سوچنے کے لیے آزاد ہے (۱۳۲)

مظفر حنفی نے نئے تنقیدی دبستان کا سہرا (اپنے استاذ) شاد عارفی کے سر باندھا ہے۔ اُن کے خیال میں سلیم احمد' سلیم اختر' محمود ہاشمی' وزیر آغا' وارث علوی' شمیم حنفی' باقر مہدی' شمس الرحمٰن فاروقی اور دوسرے جدید ناقد جس تنقیدی دبستان کی نمایندگی کر رہے ہیں' اس کے بنیاد گزار شاد عارفی ہیں۔ انھوں نے نظیر اکبر آبادی اور شاد عارفی کو ہم پلہ اور ہم مرتبہ قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ دونوں نے شاعری میں الفاظ کے ساتھ جمہوری برتاؤ کیا ہے۔(۱۳۳)

یہ خیال عام ہے کہ لکھنوی شعری دبستان کے بانی ناسخ اور آتش ہیں۔ مظفر حنفی اس خیال عام کی تائید نہیں کرتے' اُن کا خیال ہے کہ کوئی بھی ادبی دبستان محض ایک دو افراد کی کوششوں سے وجود میں نہیں آجاتا' اس کی تشکیل و تعمیر میں پوری پوری نسلوں کا اجتماعی ہاتھ ہوتا ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ دبستانِ لکھنؤ کی انفرادیت کو اُجاگر کرنے اور اسے ادبی پایہ داری عطا کرنے میں ان دونوں بزرگوں نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ لکھنوی دبستان کے بنیاد گزاروں میں اُن دہلوی شعرا کے نام بڑی تعداد میں ہیں جو آلام روزگار کا شکار ہو کر لکھنؤ پہنچ گئے تھے اور وہاں نوابین اودھ نے انھیں اپنے سایۂ عاطفت میں جگہ دی تھی۔ مثال میں انھوں نے میر غلام حسین ضاحک اور ان کے

فرزند میر حسنؔ کے نام پیش کیے ہیں۔(۱۳۴) اس سلسلے میں اُن کا یہ بھی خیال ہے کہ لکھنوی دبستاں کی وہ خارجیت جو آگے چل کر حد اعتدال سے گزر جانے کے باعث مبتذل قرار پائی' میر حسن (دہلوی) کی غزل میں نہایت شگفتہ اور نکھری ہوئی شکل میں جلوہ گر ہے۔(۱۳۵)

مظفر حنفی کی رائے میں ہر شاعر خواہ کسی عہد سے تعلق رکھتا ہو ادب کے ساتھ غیر از ادب بھی تخلیق کرتا ہے۔ البتہ تناسب میں فرق ہوتا ہے۔ غیر از ادب فن کار کے حوالے سے کچھ عرصے تک ادب کا فریب دیتا رہتا ہے اور ایک دن قدیم قرار پا کر دفن کر دیا جاتا ہے۔

مظفر حنفی کی تنقید کی اصل خوبی ان کی صاف بیانی اور کسی ادبی گروہ سے عدم وابستگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ہر تحریر صاف شگفتہ اور بے لاگ ہوتی ہے۔ انور سدید سے مستعار الفاظ لے کر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ "مظفر حنفی کے ہاں جو تخلیق کار موجود ہے وہ اپنی نمود تنقید و تحقیق میں کرتا ہے تو حقیقت کو دریافت کرنے اور اسے صداقت سے پیش کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھتا۔(۱۳۶)

عنوانؔ چشتی

عنوانؔ چشتی (پ : ۱۹۳۷ء) بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں۔ ایلیٹؔ کا قول ہے کہ ''شاعری کا بہترین نقاد وہ ہے، جو خود بھی شاعر ہو'' اردو تنقید کی تاریخ میں اس قول کی تائید قدم قدم پر ملتی ہے۔ اس سلسلے میں میر تقی میرؔ، محمد حسین آزادؔ، الطاف حسین حالیؔ، شبلی نعمانی، نیازؔ فتحپوری، عندلیبؔ شادانی، آل احمد سرورؔ، علی سردارؔ جعفری، فراقؔ گورکھ پوری، جعفر علی خاں اثر لکھنوی، مرزا یاس یگانہ چنگیزی، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، نثار احمد فاروقی، شمس الرحمٰن فاروقی، اختر انصاری اور خلیل الرحمٰن اعظمی جیسے بیسیوں ناقدین کے نام بڑی ذمے داری کے ساتھ پیش کیے جاسکتے ہیں۔ شاید عنوانؔ چشتی کی تنقیدوں کی مقبولیت اور کام یابی کا راز یہی ہے کہ وہ خود بھی تخلیق کار ہیں اور تخلیقی سطح پر فن پارے کی باریکیوں اور نزاکتوں کا تجربہ رکھتے ہیں اور اسی فضا کو سامنے رکھ کر فن یا فن کار پر اظہار خیال کرتے ہیں۔

عنوانؔ چشتی کا تعارف کلاسیکی ناقد کی حیثیت سے ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اُنھوں نے مقدار و معیار دونوں جہتوں سے کلاسیکی تنقید کو وزن اور وقار عطا کیا ہے۔ لیکن اُنھیں محض کلاسیکی تنقید تک محدود کردینا، ان کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔ حامدی کاشمیری نے عنوان چشتی کو ان ناقدین کی فہرست میں شامل کیا ہے جو بہ یک وقت مختلف تنقیدی دبستانوں سے وابستگی رکھتے ہیں اور ان سب کے ساتھ وہ اپنے مخصوص نظریات اور اُصولوں کو بھی عزیز رکھتے ہیں۔ اُنھوں نے لکھا ہے:

> ''جدید نقادوں میں بعض لوگ ایسے بھی ہیں جو بہ یک وقت مختلف نظریات نقد سے وابستگی کے ساتھ ساتھ مجموعی طور پر تنقید کے ادبی اصولوں کو عزیز رکھتے ہیں، ادیب کے فنی شعور کی انفرادیت اور تخصیص کو تسلیم کر کے اس

کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتے ہیں' اُن کی نظر تکمیل شدہ تخلیق پر مرکوز
رہتی ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں مثلاً لاشعوری محرکات' لفظ و معنی کے
ارتباط' علامت کاری' ابہام' تلازمی کیفیت' تجربے کی بالیدگی اور
اسلوب و اظہار کے محاسن کا تجزیہ کرتے ہیں' ایسے نقادوں میں میراجی کے
علاوہ کلیم الدین احمد' آل احمد سرور' خورشید الاسلام' اسلوب احمد انصاری'
محمود ہاشمی' افتخار جالب' انور سدید' عنوان چشتی' عصمت جاوید اور ابوالکلام
قاسمی قابل ذکر ہیں"۔(۱۳۷)

عنوان چشتی نے شروع میں کئی مقالات عمرانی نقطہ نظر سے لکھے ہیں۔ انھوں نے ایسی تنقیدوں میں اپنے تنقیدی طریقۂ کار کے دو عناصر پر خاصا زور دیا ہے، اول یہ کہ ترقی پسند ناقدین کی طرح انھوں نے یہ نعرہ بلند نہیں کیا کہ ادب محض خارجی یا معاشی حالات کا ترجمان ہے، بل کہ اس کی آزادی اور خود مختاری پر زور دیا ہے اور دوم یہ کہ وہ ادب کی معنویت پر غور کرتے ہوے اس کے لسانی' موسیقانہ اور ہیئتی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ اُنھیں اس بات کا علم ہے کہ اظہار کی سطح پر ترقی پسندوں نے اکثر اوقات رمزیت پر وضاحت کو ترجیح دی ہے اور بعض اوقات تبلیغ کے دائرے میں داخل ہو گئے ہیں۔(۱۳۸)

عنوان چشتی ادب کے ایک سنجیدہ' باذوق اور نکتہ رس ناقد ہیں' وہ ادب کا مطالعہ پوری لگن اور جمالیاتی شعور کے ساتھ کرنے کے عادی ہیں' بالعموم وہ ادبی شخصیات یا ادبی رجحانات کے مختلف پہلوؤں کی توضیح اور توصیف کرتے ہیں اور ان کی تنقید کا رویہ انتخابی ہوتا ہے۔ اپنی تنقید کے لیے یہ لفظ "انتخابی" خود انھی کا وضع کردہ ہے (۱۳۹) مگر ہم جب ان کے' "جدید غزل میں علامت نگاری" "اقبال حرکی آہنگ کا شاعر" "میر تقی میر داخلی آہنگ کا شاعر" اور فیض احمد فیض۔ توسیع روایت کا شاعر" جیسے مقالے دیکھتے ہیں تو ان شعرا کی شاعری کے لسانی' ہیئتی اور عروضی پہلوؤں کے مطالعے کی جانب توجہ ہوتی ہے' معلومات میں اہم اضافہ ہوتا ہے اور ان سب سے عنوان چشتی کے طریق نقد میں خوش گوار تنوع کا بھی احساس ہوتا ہے' جس سے ان کے طریق کار کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔

عنوان چشتی کی کتابیں اور مقالے پڑھنے کے بعد اس نتیجے تک بہ آسانی پہنچا جا سکتا ہے کہ وہ زندگی اور سماج کے ہر کام کے لیے تنقیدی شعور کو ناگزیر تصور کرتے ہیں' ان کا خیال

ہے کہ جب کوئی شخص اپنے کاموں کے ہجوم سے کسی ایک کام کا انتخاب کرتا ہے اور دوسرے کو ملتوی یا مسترد کرتا ہے؛ تو اس انتخاب کے پس پردہ تنقیدی شعور کارفرما ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک تنقید کے اصول ادب اور تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں اور پھر ادب و فن کی تفہیم، تجزیے اور قدر شناسی کے لیے انھیں پر آزمائے جاتے ہیں۔ (۱۴۰) لیکن اس کے ساتھ اُن کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن اور سچ بولنے کا ہنر بھی ہے، تنقید کے ایک طرف تنقیص ااور دوسری طرف تحسین ہے اور تنقید ان دونوں کے درمیان، دونوں میں شریک مگر دونوں سے الگ ہے۔ وہ تنقید میں تعصّب اور تحزّب کے مخالف ہیں، ان کے نزدیک تنقید ان دونوں چیزوں سے بلند اور بالا چیز ہے۔ اگر کسی فن پارے کی پرکھ اور تجزیے کے وقت تعصّب یا تاثر کی آمیزش ہو جائے گی تو تنقید نہیں رہے گی اور فن پارے کے ساتھ صحیح معنوں میں انصاف نہ ہو سکے گا۔ وہ تنقید میں اعتدال و توازن کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ چناں چہ کہتے ہیں:

> ”یہاں (تنقید میں) تعصّب یا تاثر کا گزر نہیں، اس راہ میں اعتدال، توازن اور احتیاط کی ضرورت ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو تحسین کا رشتہ جانب داری سے اور تنقیص کا تعلق تعصّب سے قائم ہو جاتا ہے، یہ دونوں صورتیں ادب اور تنقید کے لیے مضر، بل کہ مہلک ہیں۔“ (۱۴۱)

سلسلۂ گفتگو کو جاری رکھتے ہوئے کہتے ہیں:

> ”تنقید اپنے محرم سے سچ بولنے کا مطالبہ کرتی ہے، روزمرہ کے معاملات ہوں یا ادبی تنقید، سچ بولنا ایک ہمت طلب اور صبر آزما کام ہے، اس کارِ خیر کو انجام دینے کے لیے مصلحت اور مفاد سے بالاتر ہونا پڑتا ہے، سچ یعنی اثباتِ حق اور نفیِ باطل سے زندگی اور ادب دونوں میں نئے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی اعتدال، توازن، ہم آہنگی اور احتیاط کا آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلنے لگتا ہے، اس کو بھی نگاہ میں رکھنا پڑتا ہے۔“ (۱۴۲)

چوں کہ عنوان چشتی ایک معتدل مزاج اور صالح قدروں پر یقین رکھنے والے ناقد ہیں، اس لیے ان کا ایمان ہے کہ تنقید ہر حالت میں سچ بولتی ہے، تلوار کی دھار پر چلتی ہے، نئے نئے سوالوں کو جنم دیتی ہے، خود زخم کھاتی ہے اور ادب اور تخلیق کو نئی زندگی عطا کرتی

ہے، اُن کا کہنا ہے کہ سچّی تنقید نہ نفرت ہے نہ محبت، تعصب ہے نہ تاثر، تردید ہے نہ تائید مگر ان سے یکسر ماورا بھی نہیں ہے۔ تنقید سچائیوں کا زہر پی کر ادب اور فن کو نئی زندگی عطا کرتی ہے، نئی زندگی کا لطف اٹھانے کے لیے فن کار اور قاری کو بھی اپنے ذہن و ضمیر کے دریچے تازہ ہوا کے لیے کھلے رکھنے پڑتے ہیں اور اپنی انا کے شور میں سچائی کی روح افزا سرگوشی کو سننے اور انگیز کرنے کی صلاحیّت اور استعداد سے کام لینا پڑتا ہے۔ عنوان چشتی کے نزدیک یہی وہ مقام ہے جہاں سے نقاد، فن کار اور قاری کا سچا رشتہ شروع ہوتا ہے۔(۱۴۳)

عنوان چشتی ادبی تنقید، ادب کے کھرے کھوٹے کو پرکھنے کا نام قرار دیتے ہیں، کھرے کھوٹے کی پرکھ کی بنیاد تجزیاتی طریقۂ کار ہے اور تجزیاتی طریقۂ کار کے نتیجے میں۔ جو کچھ حاصل ہوتا ہے، اُس کو تنقیدی کاوشوں کا ما حصل کہا جاسکتا ہے۔ وہ تحقیق کی طرح تنقید کے بھی دو رُخوں کا امکان تصوّر کرتے ہیں، جن میں سے پہلا رخ ان کے نزدیک استقرائی ہو سکتا ہے اور دوسرا استخراجی۔ اس صورت میں استخراجی رُخ کو تنقید کے مزاج سے زیادہ ہم آہنگ تصوّر کرتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ اس طریقے کے تحت کسی طے شدہ نتیجے تک رسائی حاصل کرنا مشکل کام نہیں رہتا۔ تنقید میں وجود پزیر ہونے والے مختلف دبستانوں کے سلسلے میں اُن کا خیال ہے کہ چوں کہ ادب کا ناقد اپنے وسیع مطالعے کی بنیاد پر ایک عالم اور دانش ور ہوتا ہے اس لیے وہ ادب اور زندگی کو پرکھنے کے سلسلے میں کسی خاص نقطۂ نظر کو کام میں نہیں لاتا ہے، وہ کامل طور پر اپنے زاویے اور انداز نظر سے دیکھتا، پرکھتا اور قدروں کا تعیّن کرتا ہے، ایسی صورت میں ناقدین کو مختلف اور متعدد تنقیدی دبستانوں سے وابستہ کہا جاسکتا ہے، چناں چہ انھوں نے اپنی کتاب "تنقید سے تحقیق تک" میں کچھ تنقیدی دبستانوں کی خوبیوں اور خرابیوں اور ان کے حدود وامکانات کو بیان کرتے ہوئے بڑی مفصل گفتگو کی ہے۔(۱۴۴)

عنوان چشتی کے تنقیدی نظریات کی اہمیت اس وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ وہ بہ یک وقت شاعر بھی ہیں اور ناقد بھی۔ اگرچہ تنقیدی نظریات کو موضوع بنا کر اُنھوں نے الگ سے شاید کچھ نہیں لکھا ہے، تاہم ان کی تنقیدی و تحقیقی کتابوں کے دیباچوں اور مقدموں کے ذیل میں کچھ ایسے رہ نما اصول مل جاتے ہیں، جن سے روشنی حاصل کر کے ان کے تنقیدی نظریے اور مسلک پر گفتگو ہو سکتی ہے۔

عنوان چشتی اپنے تنقیدی نظریے کو واضح کرنے کے لیے محض تنقیدی دبستانوں پر

نکتہ چینی کرنے پر اکتفا نہیں کرتے، بل کہ وہ تنقیدی رویوں اور طریقوں پر دوٹوک انداز میں لکھتے ہیں۔ وہ اُن ناقدین میں ہیں، جنھوں نے اپنی تمام تر توجہ شاعری کی تنقید پر صرف کی ہے۔ شعر کے قدیم وجدید سرمایے کو ایک صاحبِ بصیرت ناقد کی حیثیت سے دیکھا ہے اور اس پر بے لاگ گفتگو کی ہے۔

عنوان چشتی کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ شاعری میں خیال کی اہمیت و عظمت کے معترف ضرور ہیں لیکن وہ شاعری کو تمام تر ایک لسانی اظہار تصوّر کرتے ہیں وہ شعر میں معنی کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں لیکن شعر کی ہیئت کے حُسن کو معنی کے حُسن پر مقدم کرتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جو انھیں ترقی پسند ناقدین سے ممتاز کرتا ہے۔ اس لیے کہ ترقی پسند ناقد شعروادب میں پیش کش سے زیادہ عنوان چشتی کے الفاظ میں ''مسجد سے زیادہ مینار بلند کرتا ہے''، جس کی وجہ سے ادبی قدریں پسِ پُشت رہ جاتی ہیں اور غیر ادبی مباحث کو زیادہ اہمیت مل جاتی ہے لیکن کسی کو یہ غلط فہمی نہ ہونی چاہیے کہ عنوان چشتی ایسے ہیئت پرست ناقد ہیں، جس کے ہاں لفظوں کی آرائش وزیبایش میں معنی کو کوئی درجہ نہ مل سکے، بل کہ انھوں نے ہمیشہ اس رویۂ سے اجتناب کیا ہے۔ وہ ادبی منظر نامے پر ایک معتدل مزاج اور متوازن ناقد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ عنوان چشتی ادبی تنقید میں اس معتدل و متوازن روایت کے امین ہیں، جس کا شجرہ محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالؔی، شبلی نعمانی، نیازؔ فتح پوری، حسرتؔ موہانی، آل احمد سرورؔ اور محمد حسن عسکری سے جا ملتا ہے۔

عنوان چشتی کے اختصاص کا اصل میدان مشرقی تنقید ہے۔ جسے کلاسیکی تنقید کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ مشرقی تنقید یا کلاسیکی تنقید کیا ہے؟ یہ انھی کے لفظوں میں ملاحظہ فرمائیں۔ وہ فرماتے ہیں:

> ''اردو کی کلاسیکی تنقید (مشرقی تنقید) کا انحصار عربی وفارسی شعریات پر ہے اور عربی وفارسی شعریات کا دائرہ، علمِ بدیع وبیان و معنی کے ساتھ علم عروض وقوافی پر محیط ہے۔ اساتذۂ سخن نے ان علوم کی روشنی اور اپنے تجربے کی وساطت سے بعض اصول وضع کیے تھے اور جن پر دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنو کے اساتذۂ فن اور ثقہ شعرا نے عمل کیا تھا۔ یوں تو یہ اصول بلاغت کی کتابوں سے لے کر عروض اور قواعد کی کتابوں تک بکھرے ہوئے ہیں اور

اصلاحِ سخن ان اصولوں کی اہم دستاویز ہے، اس کے علاوہ صفدر مرزاپوری کی مشاطہ سخن (دو حصے) عبدالعلیم شوق سندیلوی کی اصلاحِ سخن ، سیماب اکبر آبادی کی دستورِ اصلاح، عبدالعلیم آسی کی تذکرۂ معرکہ سخن، ابر احسنی کی اصلاح الاصلاح اور میری اصلاحیں اور جوش ملسیانی کی کتاب آئینہ اصلاح اس دبستان کی عملی تنقیدوں کی بنیاد کو استوار کرتی ہیں۔ یاس یگانہ کی کتاب گل دستہ چراغِ سخن، کلب حسین خاں نادر کی تلخیص معلیٰ، اور نظم طباطبائی کی کتاب تلخیص عروض و قافیہ بھی اسی میدان میں مشعل راہ ہیں۔" (۱۴۵)

عنوان چشتی کے تنقیدی کارناموں میں سب سے اہم کارنامہ ان کی کتاب "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہی وہ کارنامہ ہے جس کے ذریعہ وہ اردو تنقید کی دنیا میں اپنی ایک شناخت لے کر آئے اور ناقدوں کی صف میں انھیں اعتبار کا درجہ حاصل ہوا۔ گوپی چند نارنگ نے "اس کے پیش لفظ میں لکھا ہے:

"تجزیاتی تنقید کا پہلا قدم یہی ہے کہ وہ ہیئت کو شعری اور جمالیاتی تجربے کے ماحصل کے طور پر قبول کرے اور اسے اپنے سفر کا نقطۂ آغاز بنائے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی اس نکتے سے آگاہ ہیں۔ ان کا مقالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربوں پر اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے۔ اس میں ان تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے جو ہیئت کے تجربوں کے طور پر رونما ہوتی رہی ہیں۔" (۱۴۶)

آگے چل کر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

"تحقیق کے لیے ضروری ہے کہ موضوع کے ایک ایک گوشے کو لے کر اس کا گہرا مطالعہ کیا جائے ڈاکٹر عنوان چشتی کی بھرپور تحقیق کے نتائج کے طور پر فنی ہیئت کے تجربوں اور تبدیلیوں کی ایک جامع تاریخ سامنے آگئی ہے۔ جیسے جیسے ہیئت کا عرفان ہوگا، دوسرے گوشے بھی روشنی میں آئیں گے اور چراغ سے چراغ جلیں گے۔" (۱۴۷)

پیش لفظ کے ذیل میں اپنی بات کو ختم کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

"ہیئتی تحقیق کی راہ میں پہل کرنے کا شرف ڈاکٹر عنوان چشتی کو حاصل ہے، بعد میں آنے والے ان کی راہ نمائی کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوں گے"۔ (۱۴۸)

عنوان چشتی نے اپنی اس کتاب میں سب سے پہلے بڑی تفصیل کے ساتھ ہیئت کا مفہوم بیان کیا ہے اور بتایا ہے کہ ہیئت کا مفہوم بہ حیثیت لفظ محدود مگر بہ حیثیت اصطلاح وسیع ہے۔ ایک فن کے تصورِ ہیئت کی پرچھائیاں اگرچہ دوسرے علم یا فن کے تصورِ ہیئت پر پڑتی رہی ہیں، پھر بھی ہر فن میں اس کا مفہوم جداگانہ ہے۔ ان کی رائے میں ادب میں ہیئت کی اصطلاح سے دو طرح کے تصورات وابستہ ہیں ایک وہ جو خالص ادبی اور فنی تصورات ہیں اور دوسرے وہ جو دوسرے علوم وفنون کے تصورات ہیں مگر ادبی تصورِ ہیئت میں در آئے ہیں۔

عنوان چشتی نے شاعری میں ہیئت کے وسیع مفہوم اور امکانات پر تفصیلی گفتگو کی ہے اور اس کے بعد ان اسباب و محرکات کا بھی جائزہ لیا ہے جن سے ہیئت میں تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ اس ذیل میں اُنھوں نے شعری تجربے اور ہیئتی تجربے میں ربط و تعلق کے معاملے پر بھی بحث کی ہے اور اس سوال کا جواب بھی دیا ہے کہ شعری تجربے اور لسانی عمل میں کیا رشتہ ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "شعری تجربے اور ہیئتی تجربے میں فرق ہے۔ شعری تجربہ ذہنی اور مجرد تجربہ ہے۔ شعری تجربہ ایک پیچیدہ عمل ہے، اس کی تین سطحیں ہیں، پہلی مادی، دوسری نفسیاتی یا ذہنی اور تیسری لسانیاتی۔ یہ سطحیں ایک دوسرے میں اس طرح تحلیل ہیں کہ ان کے درمیان واضح طور پر خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ پھر بھی بعض خصوصیات سے انھیں پہچانا جاسکتا ہے۔ (۱۴۹)

عنوان چشتی نے ہیئت میں تبدیلیوں اور تغیرات کے سلسلے میں بحث و نقد کا سلسلہ چلایا ہے، انھوں نے سماجی تبدیلیوں کو اوّلیت دیتے ہوئے ایک بڑے اہم اور بلیغ نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ "۱۸۵۷ء ہماری تاریخ کا ایک ایسا حادثہ ہے، جس نے ٹھیرتی ہوئی زندگی کا رُخ بدلا۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے پر اربابِ وطن نے تین طرح کے ردّ عمل کا اظہار کیا، ایک وہ گروہ تھا، جو مغربی تہذیب اور برطانوی حکومت سے شکست قبول کر کے اس کی تقلید پر مجبور ہو گیا تھا، دوسرا گروہ اس تبدیلی کے ہر مفید اور مضر اثر سے ڈرتا اور چونکتا تھا، تیسرا گروہ مشرق و مغرب کے درمیان مفاہمت پر آمادہ تھا۔ اس لیے اس واقعے نے ہمارے سماج میں غور و فکر اور عزم و عمل کی نئی لہر پیدا کر دی۔ یہ لہر ادب میں بھی تبدیلیوں کا

سبب بنی ہے۔ یہ تبدیلیاں رجحانات کی صورت میں نمودار ہوئیں اور رجحانات کی بدولت فن کی داخلی اور خارجی سطحوں پر تبدیلی کا عمل شروع ہوا۔ ۱۸۵۷ء سے آج تک کے تمام رجحانات پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہر رجحان نے شاعری کے دائرے میں کسی نہ کسی قسم کی تبدیلی اور تجربے کو فروغ دیا ہے۔ عشق کے روایتی تصور میں تبدیلی کا رجحان، غزل میں حقیقت پسندی کا رجحان ، عشق کے ارضی وجسمانی تصور کا رجحان ، اجتماعی اور سماجی شعور کا رجحان، علامت نگاری کا رجحان، انقلاب پسندی کا رجحان ، نئی دنیا کی تشکیل کا رجحان، فرمانی رجحان ، داخلیت کا رجحان، خارجیت کا رجحان، فسادات کے خلاف عالم گیر انسانیت کا رجحان، جنسی وجسمانی اور مناظر فطرت کی عکاسی کا رجحان، فراریت کا رجحان، طنزومزاح کا رجحان، پیروڈی کا رجحان اور تجرباتی رجحان وغیرہ ایسے رجحانات ہیں، جواردو شاعری کی شریانوں میں خون بن کر دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں اور جنھوں نے شاعری کو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر تبدیلی اور تجربوں سے روشناس کیا ہے، ان رجحانات میں سب سے اہم رجحان ہیئت کے تجربوں کا رجحان ہے۔ ۱۸۵۷ء سے اب تک کسی نہ کسی صورت میں جاری ہے۔ بل کہ وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا ہو رہا ہے"۔ (۱۵۰)

عنوان چشتی نے ۱۸۵۷ء کے بعد شاعری میں رونما ہونے والے تغیرات اور تبدیلیوں کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ صوتی قوافی ، مصرعوں کے تنوع، بندوں کی نئی تشکیل، نظم معریٰ کی ہیئت اور نظم معریٰ کے ارتقا پر بھی بحث کی ہے۔ آزاد نظم کے آہنگ پر تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> "آزاد نظم میں قدیم عروض سے بغاوت کی آزادی ہے، مگر نیا آہنگ تعمیر کرنے کی پابندی ہے، یہ آہنگ بول چال کی زبان کی فطری ترتیب اور لہجے کے زیروبم سے پیدا ہوتا ہے اور لے کے زیروبم کا تعین جذبے اور خیال کا آہنگ کرتا ہے۔ آہنگ کی حد تک آزاد نظم داخلی آہنگ کا خارجی اظہار ہے اور زبان کی سطح پر جذبے کا من وعن اظہار ہے۔ اس لیے آزاد نظم کی کوئی ہیئت مقرر نہیں۔ خیال اور جذبہ جس طرح چاہتا ہے، الفاظ وآہنگ کے قالب میں اپنے تمام پیچ وخم اور ساری تبدیلیوں کے ساتھ ڈھل جاتا ہے"۔ (۱۵۱)

عنوان چشتی کے اس بیان سے صاف یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ آزاد نظم کو قدیم عروض

سے انحراف و بغاوت تصور کرتے ہیں اور یہ بھی کہ ان کے نزدیک آزاد نظم فنّی ہیئت سے عاری صنف ہے۔ ان کے اس نقطۂ نظر سے اتفاق کے ساتھ اختلاف کی بھی پوری گنجایش ہے۔ اُنھوں نے موجودہ نظم نگاری کی تاریخ اور پس منظر پر بھی روشنی ڈالی ہے، اس کے محاسن و معائب کو بھی واضح کیا ہے اور فنّی تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ چوں کہ اردو زبان کی ساخت انگریزی سے یکسر مختلف ہے اور دونوں کے نظریۂ عروض میں بھی تفاوت ہے، اس لیے انگریزی کی پیروی کر کے اردو نظم میں کوئی کامیاب تجربہ نہیں ہو سکتا۔

عنوان چشتی نے اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت پر مفصل گفتگو کی ہے، اردو شعر وادب میں جدیدیت کے مفہوم اور روایت کو واضح کیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ فن کی بنیاد روایت پر ہوتی ہے، کوئی فن کار خواہ کتنا ہی جدید اور منفرد ہونے کا دعویٰ کرتا ہو، روایت سے یکسر بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ فن میں اجتماعی اور انفرادی عناصر ہوتے ہیں، انفرادی عناصر شخصیت کی دین ہوتے ہیں، ان میں غیر روایتی یعنی انفرادی عناصر کی فراوانی اور ان کی تہذیب و ترتیب سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے، جو اگرچہ مواد اور ہیئت دونوں سے جھلکتی ہے، مگر اس کا واضح اظہار اسلوب کی صورت میں ہوتا ہے۔ روایت میں زندہ اور مردہ عناصر ہوتے ہیں، زندہ عناصر کی نئی ترتیب، پرانی چیزوں میں نئے پہلوؤں کی تلاش اور ان کے مخفی امکانات کی بازیافت کے عمل کو جدت کہتے ہیں۔ عنوان چشتی کی رائے میں انفرادیت اور جدّت کے عمل سے گزر کر ادبی بغاوت کا دائرۂ کار شروع ہوتا ہے۔ مردہ روایتوں کے جبر کے خلاف بغاوت کا عمل ناگزیر ہوتا ہے۔ بغاوت میں پہلی لہر تخریبی ہوتی ہے، جو آگے چلتی ہے، اس کے پیچھے دوسری تعمیری لہر آتی ہے، اس لیے ادبی بغاوت کا پہلا کام روایتوں کی توسیع، تبدیلی اور شکست و ریخت ہے۔ اس کے بعد نئی روایتوں کی طرح ڈالنا ہے۔ (۱۵۲) عنوان چشتی کا احساس ہے کہ جو لوگ تاریخی تسلسل اور زندگی و فن کے رشتے سے بے نیاز ہو کر بہ زعم خود انفرادیت، جدّت اور بغاوت کے علم بردار بنتے ہیں، وہ روایت کے تخلیقی سفر اور فن کے سچّے مزاج داں نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت روایت سے ماورا نہیں ہے۔ سچّی جدیدیت اپنے دور کے تمام تقاضوں کا احترام کرتی ہے، نئے افکار کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، نئے اسالیب اور فنّی سانچوں کا خیر مقدم کرتی ہے اور یہ کام جمالیاتی اور معنوی دونوں سطحوں پر کرتی ہے۔ مگر وہ روایت کے بنیادی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتی۔ گویا ان کے نزدیک سچّی جدیدیت اپنے دور کے تمام

فکری و جمالیاتی تقاضوں کے انجذاب کے ساتھ روایت کا بالیدہ ارتقائی اور تخلیقی اظہار ہے۔(۱۵۳)

اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

"جو روایتیں زندگی کے سرچشمے سے وابستہ ہوتی ہیں، وہ بغاوت کی زد پر لچک جاتی ہیں، جو روایتیں فن اور زندگی سے علیحدہ ہو جاتی ہیں، وہ بغاوت کی زد پر ٹوٹ جاتی ہیں، کسی پھٹتے ہوئے بم کی طرح بغات کی لاتعداد سمتیں ہوتی ہیں۔ بغاوت کا اثر موضوع و مراد سے ہیئت اور تکنیک تک ہر سطح پر دکھائی دیتا ہے۔ بغاوت ماضی سے ہوتی ہے، اس لیے بغاوت میں روایت کی شکست کا عمل لازمی طور پر شامل ہوتا ہے۔ ادبی بغاوت کی زد پر روایت کے زندہ عناصر باقی رہ جاتے ہیں اور مردہ عناصر تباہ ہو جاتے ہیں"۔(۱۵۴)

عنوان چشتی کی رائے میں ادب اور زندگی میں نئے اور پرانے پن کا تصوّر اضافی ہے، جو چیز آج پرانی ہے کل نئی تھی، جو چیز آج نئی ہے کل پُرانی ہو جائے گی۔ قدامت اور جدیدیت کا ایک تصوّر یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج موجود ہے نئی ہے، دوسرا تصوّر یہ ہے کہ ہر وہ چیز جو آج خواہ نئی ہو یا پرانی، جو نئے دور کے مزاج سے ہم آہنگ ہے، نئی ہے۔ نئی چیز وہی ہے جو عصری آگہی، نئی حسیت اور نئے شعور سے متصف ہو اور نئے تقاضوں کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتی ہو۔"(۱۵۵)

عنوان چشتی کی اس رائے سے اختلاف کی گنجایش نہیں کہ ہر عہد کا تجربہ اپنے اپنے عہد میں نیا ہوتا ہے، ادب کا وہ کلاسیکی سرمایہ، جسے ہم قدیم کہہ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، وہ بھی جب اور جس عہد میں وجود میں آیا تھا، نیا تھا۔ لیکن جوں جوں حالات میں انقلابات آتے گئے، ہر وہ چیز پرانی ہوتی گئی جو کہ پہلے نئی تھی۔ اس لیے کہ ہر عصر یا ہر عہد کے اپنے کچھ تقاضے ہوتے ہیں جو چیز جس عہد کہ تقاضوں کے پیشِ نظر وجود میں آتی ہے، وہ حالات اور تقاضے بدل جانے کے بعد یکسر قدیم ہو جاتی ہے۔ یہ بات ادب ہی نہیں، دنیا کے اور بہت سے معاملات میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

عنوان چشتی نے کلاسیکی شعریات و ادبیات اور جدید شعریات و ادبیات کو پرکھنے اور

ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کام یاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں بھی اُن کے نزدیک قدیم و جدید کی بہ ذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اصل اہمیت تجربے کی صداقت اور استناد کی ہے۔ اگر کسی فن پارے میں تجربے کی صداقت نہیں یا وہ استناد سے خالی ہے تو وہ فن پارہ نہ قدیم کہلانے کا مستحق ہے اور نہ جدید۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ اُنھوں نے اُردو ادب میں "اُردو گیت" کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا ہے اور اس میں جدّت و قدامت کے امتزاج کی نشان دہی کی ہے، جب کہ اُردو شعریات میں "گیت" کو کبھی کوئی درجہ نہیں دیا گیا۔ لکھتے ہیں:

> "یہ صحیح ہے کہ مجموعی طور پر گیتوں کی زبان اپنے معیار کو نہیں چھو سکی، اور اس میں وہ تخلیقی شان اور رچاو نہیں پیدا ہوا، جو گیتوں کی زبان کا جوہر ہے۔ لیکن اس کا مقصد یہ نہیں ہے کہ اُردو گیتوں کی زبان، قطعاً مصنوعی اور غیر تخلیقی ہے۔ یا اس میں گیت کی زبان کے زندہ عناصر ناپید ہیں"۔ (۱۵۶)

گیت کی بنیادی خصوصیت اور شناخت سے متعلق عنوان چشتی کا خیال ہے کہ "گیت بنیادی طور پر جذبے کی وحدت اور ندرت کی ایک اکائی ہوتا ہے، اس میں غنائیت کے داخلی اور خارجی عناصر ایک دائرے میں تحلیل ہو کر نئی اکائی بن جاتے ہیں، اس میں داخلیت اور خود اظہاریت کی خصوصیت بھی ہوتی ہے اور ایجاز و اختصار کا حُسن بھی ہوتا ہے۔" (۱۵۷)

عنوان چشتی نے شاعری کی جدید ہیئتوں کو بھی موضوع بنایا ہے اور اُردو کی آزاد نظم اور اس پر جدیدیت کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ وہ شاعری جسے ترقی پسند کہا جاتا ہے، اس نے کلاسیکی شاعری سے جو انحراف کیا ہے، وہ روایت سے انحراف نہیں بل کہ اُسے روایت کے تخلیقی سفر کی ارتقائی منزل کہنا چاہیے۔ (۱۵۸)

عنوان چشتی کا تنقیدی طریقۂ کار یہ ہے کہ وہ سب سے پہلے شاعری کو ایک لسانی پیکر تصوّر کرتے ہیں، اس کے لسانی، فنّی اور عروضی پہلوؤں پر غور کرتے ہیں، اظہار کے وسیلوں کا تجزیہ کرتے ہیں، اس کے معنوی پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھ کر اُن اسباب و عوامل پر توجہ کرتے ہیں، جو لفظ و معنی کے پس پردہ کار فرما ہوتے ہیں۔ وہ تنقید کو ایک آزاد اور خود مکتفی فن تصوّر کرتے ہیں۔ (۱۵۹) اُن کی تنقید کا امتیاز یہ ہے کہ وہ قاری کو کسی ایک نتیجے تک پہنچانے میں مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے، قاری کی آگہی میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کا ذہن فکری ژولیدگیوں اور بھول بھلیوں سے محفوظ رہتا ہے۔ اس لیے کہ ان کے فیصلے واضح اور دو ٹوک

ہوتے ہیں، ان کی تنقید کسی مقام پر چیستاں نہیں ہونے پاتی۔ اور وہ کسی فن پارے کے مطالعے سے جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہ بڑا جامع اور مختصر ہوتا ہے۔

عنوان چشتی نے اپنی کتاب "تنقید سے تحقیق تک" میں ایک درجن سے زائد ادبی مسائل پر گفتگو کی ہے، جن میں اسلوب کے نظریے، شاعری کی زبان، شعری تکنیک کا مفہوم، اسلوب اور اسلوبیات اور شعری آہنگ کا تجزیہ وغیرہ ان کی نظریاتی تنقید کے بہترین نمونے ہیں۔ بالعموم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظریاتی مباحث میں ژولیدگی اور پیچیدگی کے عناصر در آتے ہیں۔ لیکن عنوان چشتی کے مذکورہ بالا یا ان کے علاوہ کسی بھی نظریاتی یا ادبی گفتگو میں آپ کو یہ ژولیدگی یا پیچیدگی نہیں ملے گی۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ جس نظریے یا نقطۂ نظر پر گفتگو کرتے ہیں، وہ اُن پر صاف اور واضح ہوتا ہے، اس لیے بھی کہ ان کے ہاں یک رخی تنقید کا قطعی گزر نہیں ہے۔ اُن کے نزدیک سچی تنقید کا حق اُس وقت تک ادا نہیں ہو سکتا، جب تک کہ فن پارے اور فن کار پر مختلف زاویوں سے روشنی نہ ڈالی جائے اور اسے میسّر اور فراہم معیاروں پر پرکھ نہ لیا جائے اور شاید اس لیے بھی کہ اپنی تحریروں میں چونکا دینے والا یا ہنگامہ برپا کر دینے والا انداز نہیں اختیار کرتے، جو کچھ لکھتے یا کہتے ہیں گہرائی اور وسعتِ مطالعہ کے ساتھ کہتے یا لکھتے ہیں اور جو کچھ وہ خود سمجھتے ہیں، اُسے دوسروں تک پہنچانے کا جذبہ رکھتے ہیں۔

عنوان چشتی ادیبوں، شاعروں اور فن کاروں کے تخلیقی عمل پر پابندی لگانے اور اُن کے فن کارانہ بہاو پر بندھ باندھنے کے مخالف ہیں۔ وہ یہ بات بھی پسند نہیں کرتے کہ ادیبوں اور شاعروں کو فوج اور پولس کی طرح وردی پہنا کر، انھیں بعض سیاسی و غیر سیاسی مصلحتوں کو سامنے رکھ کر منشوری ادب اور شاعری پیش کرنے پر مجبور کیا جائے۔ وہ اسے غیر فطری عمل تصوّر کرتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں اُن کا یہ بھی نقطۂ نظر ہے کہ چوں کہ ادب انسانی ذہن و ضمیر کا فن کارانہ اور پر آہنگ ردّ عمل ہے، اس لیے اس میں کسی نہ کسی طرح اور کسی نہ کسی حد تک فن کار کی شخصیت، زمان و مکان اور تہذیب اور سماج کی پرچھائیاں رقصاں ہوتی ہیں۔ اگر ادیب خالص مادی اور حیوانی رویوں کا پیکر نہیں ہے، بل کہ روحانی، اخلاقی اور تہذیبی قدروں کا علم بردار ہے تو اس کے فن میں ان تینوں زاویوں کا خوش گوار امتزاج ہو گا، اس لیے وہ ایک طرف تخلیقی عمل کی آزادی اور خود کاری کا خیال رکھتے ہیں اور دوسری طرف فن کاروں کے تعمیری رویے، رومانی اندازِ فکر اور اخلاقی و تہذیبی شعور کو اہم تصور کرتے ہیں۔

عنوان چشتی نے ایک انٹریو میں اپنے نظریۂ ادب کی وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے:

”ترقی پسندوں کی اصطلاحوں میں جس چیز کو کمٹ منٹ کہا جاتا ہے، میرا بھی ایک خاص قسم کا کمٹ منٹ ہے، جو ترقی پسندوں کے کمٹ منٹ سے مختلف ہے، ان کا کمٹ منٹ مارکسزم سے ہے۔ میں نے مارکسزم کا مطالعہ کیا ہے اور غیر شعوری طور پر اس کے اثرات قبول کیے ہیں، لیکن میرا کمٹ منٹ ترقی پسندوں جیسا نہیں ہے۔ اگر آپ مجھ سے پوچھنا چاہیں کہ میرا کمٹ منٹ کس نظریے یا فلسفے سے ہے تو میں کہوں گا کہ میرا کمٹ منٹ زندگی کے اعلیٰ نصب العین، تہذیب وتمدن کی اعلیٰ اقدار، مذہب وثقافت بہترین افکار، زندگی اور جمالیات سے ہے۔ اگر آپ ایک لفظ میں پوچھنا چاہیں تو میں کہوں گا کہ میرا ادبی مسلک جمالیاتی، جمہوری اور وحدت الوجودی ہے۔“ (۱۶۰)

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ عنوان چشتی صالح فکر اور اعلیٰ قدروں کے ناقد ہیں اور ان کی تنقیدوں میں تہذیب وتمدن اور مذہب وثقافت کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اور وہ بنیادی طور پر جمالیاتی ناقد ہیں۔

صغریٰ مہدی

صغریٰ مہدی (پ: ۱۹۳۸ء) بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں۔ افسانے، ناول، ڈرامے اور بچوں کے ادب سے متعلق ان کی متعدد کتابیں منصۂ شہود پر آچکی ہیں۔ تنقید پر ان کی صرف ایک کتاب ''اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ'' منظر عام پر آسکی ہے۔ یا بعض وہ مضامین ہیں، جو ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی اور کتاب نمانئی دہلی کے توسط سے مطالعے میں آسکے ہیں۔ اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ دراصل صغریٰ مہدی کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے، جس پر جامعہ ملیہ اسلامیہ نے انھیں ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض کی تھی۔

صغریٰ مہدی کا یہ مقالہ سات ابواب پر مشتمل ہے، پہلا باب اکبر کے عہد سے متعلق ہے۔ اس میں اس وقت کے اہم سماجی اور سیاسی حالات و واقعات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں اکبر کی مختصر سوانح بیان کر کے ان کی شخصیت کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس لیے کہ فن کار کی شخصیت کا اثر اس کے فن پر پڑنا ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر اس کے فن تک رسائی ممکن نہیں۔ صغریٰ مہدی نے اکبر کی شاعری کا تعارف تین ادوار کے تحت کرایا ہے۔ پہلا دور روایتی شاعری سے تعلق رکھتا ہے، دوسرا دور ''اودھ پنچ'' کے اجرا سے شروع ہوتا ہے، جہاں سے اکبر کی شاعری نے طنز و مزاح کا رخ اختیار کیا اور تیسرا دور ۱۹۰۰ء سے شروع ہوتا ہے۔ صغریٰ مہدی نے مقالے کے تیسرے باب میں اکبر کی شاعری کے متذکرہ ادوار سے بحث کی ہے۔ چوتھا باب قدرے طویل ہے، اِس میں صغریٰ نے طنز و مزاح کی تعریف اور اردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کا جائزہ لیا ہے۔ پانچویں باب میں اکبر کی شاعری کے

تیسرے دور کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس ذیل میں ان تبدیلیوں اور تغیرات پر تفصیلی بحث کی ہے، جو اس دور میں نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ چھٹے باب میں اکبر کی شاعری کا فنی تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس ذیل میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ اکبر موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے جدید شعرا کے زمرے میں آتے ہیں اور ساتواں اور آخری باب اکبر کی شاعری کی اہمیت اور اردو شاعری میں اس کے مقام و مرتبے کے تعین کے لیے مختص کیا گیا ہے۔

صغریٰ مہدی نے خواجہ الطاف حسین حالی، علامہ اقبال اور اکبر الہ آبادی کو ان شاعروں میں شمار کیا ہے، 'جنھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے ملت کی رہ نمائی کا فریضہ انجام دیا۔ ان کا خیال ہے کہ ذہنی استعداد، بصیرت اور تخلیقیت کی بنا پر اِن تینوں کی شاعری کا نقطہ نظر اور رنگ و آہنگ الگ الگ ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ تینوں نے ملک کے سماجی اور معاشرتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا اور فن کے تقاضوں کا پورا احترام کرتے ہوے تینوں کا مطمح نظر معاشرے کی اصلاح اور فلاح تھا۔ (۱۶۱)

صغریٰ مہدی کا احساس ہے کہ چوں کہ اکبر الہ آبادی طنز و مزاح کے شاعر تھے، اِس لیے ان کی شاعری کو بالعموم ناقدین نے سنجیدگی سے نہیں دیکھا اور ان کے کلام کو وہ سنجیدہ ادبی اور سماجی حیثیت نہیں دی گئی، جس کا وہ بہ جا طور پر مستحق تھا۔ (۱۶۲) اکبر کی طرف ناقدین کی خاطر خواہ توجہ نہ ہونے کی ایک وجہ صغریٰ مہدی کے نزدیک یہ بھی ہے کہ 'جس زمانے میں ادبا، شعرا اور خطبا حضرات ملت کو ہوا کے رخ پر چلنے کی دعوت و ترغیب دے رہے تھے اور خود بھی اسی راہ پر گام زن تھے، اُس زمانے میں اکبر نے بڑی شدت کے ساتھ اُس کی مخالفت کی، مغرب اور اس کی تہذیب و معاشرت پر ڈٹ کر تنقید کی، ماضی کی یاد دلائی اور ماضی ہی سے اپنا رشتہ استوار رکھنے کی تلقین کی، اس لیے بالعموم انھیں ایک رجعت پسند شاعر کی حیثیت سے دیکھا جانے لگا اور ان کے فن کو محض ہنسنے ہنسانے کا فن تصوّر کیا جانے لگا (۱۶۳)

صغریٰ مہدی نے اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تجزیہ 'اس کے صحیح سماجی اور ادبی پس منظر میں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تجزیے کے بعد انھوں نے یہ بتانے کی بھی کوشش کی ہے کہ اکبر صحیح معنوں میں کس شاعرانہ مقام و مرتبہ کے تھے اور ان کے بارے میں جو عمومی تاثرات پائے جاتے ہیں، وہ کس حد تک درست ہیں؟ اِس سلسلے میں انھوں نے اِس مسلّم اصول کو رہ نما بنایا ہے کہ کسی شاعر یا فن کار کے فن پارے کو پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ اُس کے

فن پارے کی روح تک رسائی حاصل کی جائے اور اس کی ذہنی سیاحت میں خود اس کا ہم رکاب و ہم سفر بن کر سفر کیا جائے۔ چناں چہ اسی اصول پر کاربند رہتے ہوئے صغریٰ مہدی نے کلام اکبر کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا ہے اور اکبر کے فن اور شخصیت پر جو کچھ منفی و مثبت انداز میں لکھا گیا' اس کو پڑھا اور اکبر کے ہم عصر ادبا و شعرا کا بھی مطالعہ کیا اور ان کے بارے میں معلومات حاصل کیں۔ اِن سب کے بعد اُنھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اکبر بلا شبہ ایک عظیم شاعر تھے۔ ملت کے ہم درد' قوم کے مصلح اور انسانیت کے باشعور مونس و غم خوار شاعر تھے۔ وہ مغربی تہذیب کے مخالف و بد خواہ نہیں اس کے ناقد تھے۔ وہ مخالفت و بد خواہی کے جذبے سے بہت بلند اور ارفع تھے۔ وہ اس کی خرابیوں کی اصلاح کرنا چاہتے تھے اور ان کی خرابیوں یا کمیوں کی موجودگی میں ملت اسلامیہ ہند کو ان سے مجتنب رہنے کی خواہش رکھتے تھے۔

صغریٰ مہدی نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "وہ (اکبر) مغربی تہذیب کی تقلید کے مخالف نہیں تھے' مغربی تہذیب کی تقلید میں جو سطحیت آگئی تھی' اکبر اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔" (۱۶۴)

حالاں کہ یہ بات مطابق واقعہ نہیں ہے۔ اکبر کے کلام سے اس کی تائید حاصل کرنا آسان نہیں ہوگا۔ یوں بھی تقلید سطحیت کی ہی دین ہوتی ہے۔ تقلید کا آغاز ہی سطحی ذہن و فکر کا مظہر ہوتا ہے۔

صغریٰ مہدی کی یہ بات ناقابل تردید ہے کہ اکبر نے اردو شاعری میں طنز و مزاح کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ ان کی اس بات سے بھی اختلاف کی گنجایش نہیں ہے کہ اکبر قدامت پسند تھے لیکن قدامت پرست نہیں تھے' چوں کہ اُن کو اپنے اسلاف کے کارناموں میں آفاقی خوبیاں نظر آتی تھیں' اس لیے وہ ان کی ترویج' بقا اور احیا کے خواہش مند تھے۔ ایسی صورت میں انھیں رجعت پسند یا قدامت پرست کہنا سراسر ظلم و ناانصافی ہے۔ (۱۶۵)

صغریٰ مہدی کا خیال ہے کہ اکبر کی شاعری میں جو قدامت کی تحسین اور اس پر اصرار ملتا ہے' اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں ترقی و تجدد کی تبلیغ کی دھن میں اپنی روایات کو یکسر نظر انداز کیا جارہا تھا' جدید تصورات کی اشاعت و ترویج میں شدت تھی۔ اس سلسلے میں صغریٰ مہدی یہ بھی محسوس کرتی ہیں کہ اکبر قدامت' روایات اور پرانی روایات کی روشنی کی حمایت میں توازن کو قائم نہیں رکھ سکے' یہی وجہ ہے کہ ان کے خلاف غلط تاثر قائم

ہو گیا۔(۱۶۶)

صغریٰ مہدی نے اکبر کی شاعری سے متعلق بات تو بہت بڑی کہہ دی لیکن دلیل و برہان سے اپنی بات کو مدلّل و مبرہن نہیں کیا۔

اکبر الہ آبادی کی شاعری سے متعلق صغریٰ مہدی کے مقالے کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ صغریٰ مہدی بنیادی طور پر تخلیق کار ہیں، تنقید ان کا اصل میدان نہیں ہے۔ وہ فن پارے کو محض تاثراتی انداز میں دیکھنے کی عادی ہیں۔ اُنھوں نے مسعود حسین خاں کی کتاب ''ورودِ مسعود'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ورودِ مسعود ایک کام یاب خود نوشت ہے، جس میں خامیاں نہیں ہیں۔''(۱۶۷)

ان جملوں سے پتا چلتا ہے کہ صغریٰ مہدی کے اندر کا افسانہ نگار اُنھیں تنقید نگار بننے سے روک رہا ہے۔ ورنہ کسی بھی اانسانی کارنامے کے بارے میں قطعیت کے ساتھ یہ کہہ دینا کہ اس میں خامیاں نہیں ہیں، یہ تنقیدی منصب سے میل نہیں کھاتا۔

اِسی طرح صغریٰ مہدی نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''اردو شاعری کی ابتدا غزل سے ہوئی، جو خالص مردانہ طرزِ اظہار کی شاعری ہے۔ اس لیے اس میں تمام تر مردوں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی ہوتی ہے۔''

اس کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے:

> ''کیوں کہ اس شاعری کا رشتہ جس ملک، تہذیب اور جس روایت سے جڑا ہوا ہے، اس میں عورت مرد کی ملکیت کا درجہ رکھتی ہے، اس لیے وہ اردو شاعری کا موضوع تو بنی لیکن اس میں صرف اس کے حسن و جمال کا ذکر ہے، مردوں کی دنیا میں اس کا یہی مقدر ٹھیرا کہ وہ مرد کی آسودگی اور آرام کا ذریعہ بنے، اپنے ناز و ادا سے اس کا دل لبھائے، اس کے ہجر میں تڑپے اور پھر ہرجائی کہلائے۔''(۱۶۸)

اگرچہ صغریٰ مہدی کا یہ مضمون تنقید سے تعلق رکھتا ہے، لیکن اس کے ابتدائی حصے میں صغریٰ ایک افسانہ نگار کے روپ میں سامنے آتی ہیں، ان کی ناقدانہ حیثیت خاصی دبی ہوئی

محسوس ہوتی ہے۔

اپنے مضمون ''اردو شاعری میں عورت کا تصور'' میں صغریٰ مہدی نے تمہید کے بعد غزل' مرثیہ اور مثنوی پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ عورت کو اصناف مذکور میں کیا حیثیت دی گئی ہے۔ حالیؔ اور ترقی پسند ادب وغیرہ کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے بھی اُنھوں نے عورت اور اس کے ادب کا جائزہ لیا ہے اور بتایا ہے کہ موجودہ عہد میں عورت بیدار ہو چکی ہے اور وہ جو شاعری کر رہی ہے وہ خالص عورتوں کی شاعری ہے یا عورتوں کا طرز احساس ہے۔ اپنے اس نقطہ نظر کو پیش کرتے ہوئے صغریٰ مہدی پھر افسانہ نگار بن گئی ہیں۔ لکھتی ہیں:

> ''آج عورت سنگ میل بننے پر تیار نہیں اور وہ اب اس گومگو کے عالم میں بھی نہیں ہے کہ وہ آزادیِ نسواں کو انتخاب کرے یا زمرّد کے گلوبند کو۔ وہ اب اس وہم میں مبتلا نہیں ہے کہ وہ افلاطون کو پیدا ہی کر سکتی ہے' مکالمات افلاطون کو لکھنا' اس کا کام نہیں ہے۔۔ وہ اب صرف اپنے زلف و رخسار کی تعریف سن کر خوش ہوتی ہے، نہ وفا اور ایثار کی کہانی سے مطمئن ہوتی ہے اور نہ مرد کی نگہبانی پر قانع ہے۔ اسے اپنے تشخص پر اصرار ہے اور آج ہندستان میں جو شاعری خواتین' کر رہی ہیں وہ خالص عورتوں کے طرز احساس کی شاعری ہے۔''(۱۶۹)

سطور گزشتہ میں جن اقتباسات کے حوالے سے گفتگو کی گئی' وہ صغریٰ مہدی کو ایک حساس اور درد مند ادیبہ وافسانہ نگار کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، تنقید نگار کی حیثیت سے نہیں۔ خود ''اکبر کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ'' میں صغریٰ کے کسی تنقیدی رویے یا نقطہ نظر کی نشان دہی نہیں ہوتی۔ انھوں نے اکبرؔ یا ان کی شاعری کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے اس کی حیثیت محض تاثراتی ہے یا تشریحی۔ فن پارے کو جانچنے کا جمالیاتی رویہ کہیں نہیں ملتا۔

شمیم حنفی

شمیم حنفی (پ: ۱۹۳۹ء) جدیدیت کے اہم ناقدوں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع اور عمیق ہے۔ وہ اپنے اسی وسیع و عمیق مطالعے کی بدولت ادب کے بعض بنیادی و نظری تصورات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ یہ بنیادی و نظری تصورات اُن کے ذہن و فکر کا حصہ بن چکے ہیں۔ وہ کسی فن پارے پر اُسی وقت قلم اٹھاتے ہیں، جب کہ وہ اُن کے دل کی آواز اور اُن کے شعری و ادبی مزاج سے ہم آہنگ اور کثیر الجہات ہو۔ کسی محدود اور غیر وسیع فن پارے پر گفتگو کرنے کو وہ ادب فہمی کے منافی تصوّر کرتے ہیں۔ شمیم حنفی اِس اعتبار سے بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ آل احمد سرور کی طرح ان کی تنقیدوں میں بھی فیصلہ نہیں ملتا۔ آل احمد سرور بھی اس بات کے قائل ہیں کہ تنقید کا کام کوئی قطعی اور حتمی فیصلہ دینا نہیں ہے۔ یہ چیز اس کے منصب کے منافی ہے، اس لیے کہ ناقد سب سے پہلے خود ایک سنجیدہ قاری ہے۔ اُسے جو چیز اچھی لگتی ہے، اُس پر اپنی پسندیدگی کا اظہار کرتا ہے اور پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا تعلق تاثرات سے ہوتا ہے، فیصلے سے نہیں۔ فیصلہ تو تنقید کا قاری کرے گا۔ اس کے بعد تفاعل کا زمانہ آتا ہے کہ خیالات اور پیش کش میں کس حد تک روایات کی پاس داری کی گئی ہے۔ اس لیے کہ وہ یہ بات جانتا ہے کہ میرؔ و غالبؔ سے پہلے کیا روایت رہی ہے۔ چناں چہ دوسرے مرحلے میں وہ تقابل کرتا ہے، محض تاثرات پر اکتفا نہیں کرتا۔

آل احمد سرورؔ کی طرح شمیم حنفی بھی تنقید کو کلی ادبی جمالیات کا حصہ قرار دیتے ہیں، اس لیے کہ ان کے نزدیک تنقید کی زبان بھی ادب کی زبان ہوتی ہے۔ اس صورت میں تنقید کو

بھی ادب کے پیمانے پر کھنا چاہیے اور جب تنقید کو ادب کے پیمانے پر پرکھا جائے گا تو اس سے وہی بصیرت حاصل ہوگی، جو ادب سے حاصل ہوتی ہے۔

شمیم حنفی اُن ناقدوں میں ہیں' جو شعر و ادب کو کسی ادارے یا جماعت کا ترجمان بنانے کے مخالف ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا خیال ہے کہ اگر ادب کو منصوبہ بند اغراض و مقاصد کے تحت تخلیق کیا جائے تو یہ بھی ضروری ہوگا کہ اس کے صیغۂ اظہار کے سلسلے میں بھی' وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں' جن کا پابند ادیب اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اُن کے نزدیک کسی بھی جماعت یا گروہ کی ذہنی قیادت کے لیے اس گروہ یا جماعت کی سطحِ شعور کا احترام بہ ہر نوع ایک لازمی جبر ہے۔ (۱۷۰)

شمیم حنفی کا خیال ہے کہ حالؔی اور آزادؔ نے شاعری سے وہ کام لینے کی کوشش کی' جو در اصل اصلاحی تنظیموں اور رہ نمایانِ قوم کا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری پرہیزی غذا تو بن گئی، لیکن روحانی انبساط اور اضطراب کا وہ تجزیہ کرنے سے معذور ہوگئی' جس کا وسیلہ صرف فن ہوتا ہے۔ حالی نے غزل کو گرداب سے نکالنے کے لیے جس ساحل کی طرف اشارہ کیا وہ بجائے خود ایک گرداب تھا۔ حسرؔت سے جگرؔ تک غزل کے احیا کی جو کوشش ملتی ہے، وہ در اصل نظم کے میکانکی تصوّر کے خلاف ایک ردِّ عمل کا پتا دیتی ہے۔ (۱۷۱) وہ شاعری کو فکر و فلسفہ کا نعم البدل تصوّر کرتے ہیں اور نہ محتاج۔ بل کہ وہ شاعری کو انسانی توانائی کا ایک آزادانہ اور مقصود فی النفس اظہار خیال مانتے ہیں۔ اُن کے نزدیک شاعری اور فلسفے کی ہیئت و صیغۂ اظہار کے امتیازات الگ الگ ہیں۔ اُنھوں نے شاعر اور شاعری کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے:

> "شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے اور نہ نظریہ ساز۔ شاعری' دنیا یا علوم یا انسانی تجربوں یا اقدار کے بارے میں وہ باضابطہ مواد بھی فراہم نہیں کرتی' جو فلسفے یا سماجی علوم سے حاصل کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ شاعری اساسی طور پر اس استدلال سے عاری ہوتی ہے، جس کے بغیر کسی فلسفیانہ اور علمی تصور کو ثبات نہیں ملتا۔ شاعری کسی مخصوص انسانی صورتِ حال کے بارے میں بتاتی نہیں بل کہ اس کا انکشاف کرتی ہے اور اس طرح کے ایک انوکھے نقش کو مؤثر کرتی ہے۔
> شاعری میں ہم خیال کو یاد رکھنے پر اکتفا نہیں کرتے' اُس خیال کے لفظی اور صوتی پیکر یاد رکھتے ہیں جبھی ہمیں اس سے ذہنی ہی نہیں ایک جمالیاتی تجربہ

بھی ملتا ہے۔ اس طرح شاعری کا ناگزیر عنصر اس کا صیغۂ اظہار بن جاتا ہے، جو شعری تجربے میں اس درجہ حل ہوتا ہے کہ اُسے تجربے سے الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اس صورت میں شاعری اور منظوم خیال کے درمیان خطِ فاصل کھینچنا ہوگا، تاہم اس حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ دقت نظر شاعر کے یہاں بھی ملتی ہے اور اس اعتبار سے وہ فلسفیانہ تفکر سے ایک ربط ضرور رکھتا ہے۔" (۱۷۲)

شمیم حنفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہے اور نہ کسی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کا مطالعہ کرے اور اپنے تجربوں کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فریضہ انجام دے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ تمام میلانات جو جدیدیت سے وابستہ کیے جاتے ہیں اور جن کی نمایندگی نئے شعرا نے کی ہے، ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں، جن کی تصدیق اُن تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے، جنھوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھانے کے جتن کیے ہیں۔(۱۷۳) شمیم حنفی اچھی شاعری اور نئی شاعری کو متحد المعنی نہیں خیال کرتے، اُن کے نزدیک یہ دونوں چیزیں بالکل جداگانہ ہیں۔ وہ نئی شاعری کو حقائق کے ایک نئے ادراک اور ان کے اظہار کے لیے فن اور ہیئت کے ایک نئے راستے کی تلاش سے تعبیر کرتے ہیں اور کلاسیکی غزل اور نئی شاعری کے نمایندوں کے درمیان جو حد فاصل قائم ہوتی ہے، اُسے وہ ذاتی طور پر غم انگیز حالات میں ضبط اور تہذیب نفس کی پیدا کردہ آسودگی اور تمام ذہنی و جذباتی سہاروں کے فقدان کے باعث اُبھرنے والے اضطراب کی دو مختلف سمتیں رکھنے والے رویوں کی مدد سے پہچانتے ہیں۔(۱۷۴)

شمیم حنفی نے ماضی و حال کی شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کیا ہے اور ایک شعر فہم کی حیثیت سے اپنے تاثرات کا اظہار کیا ہے۔ اُنھوں نے غالب کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ غالب کے لیے شاعری کوئی پناہ گاہ نہ تھی' غالب نے شاعری کو اپنی شخصیت اور ذات کے اظہار کا وسیلہ سمجھا اور اپنے عہد کی تغیر پزیری اور فکری و مادی کائنات کا تجزیہ بھی اُنھوں نے اپنی انفرادیت ہی کی روشنی میں کیا۔ غالبؔ مصلح اور تخلیقی فن کار کا فرق اچھی طرح سمجھتے تھے' اس لیے ایسے رُجحانات جو غالب کی زندگی کی صرف خارجی سطحیت سے تعلق رکھتے تھے غالبؔ کا شعری تجربہ بن سکے۔ شمیم حنفی کی رائے میں غالبؔ نے اپنے عہد کے انسان کو

پڑھتے وقت ہر عہد کے انسان کے مسائل کو مطالعے کا مرکز اور موضوع بنایا اور خیر و شر کی تمام لہروں کو ایک روشن اور کھلے ہوئے دل و دماغ رکھنے والے انسان کی حیثیت سے جانچنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ اُن کا یہ بھی خیال ہے کہ اگرچہ غالبؔ کو شاعری کے متذکرہ عمل میں بہت صدمات جھیلنے پڑے تھے، لیکن ان کی شاعری ذاتی صدمات و مصائب کا مرقع ہرگز نہیں بن سکی۔ وہ غالب کی شاعری کو ایک ایسے سوال نامے سے تعبیر کرتے ہیں، جس کے جواب غالبؔ نے ظاہر اور باطن کی تمام دنیاؤں اور فصلوں میں تلاش کیے اور اس عہد کی سیاسی و معاشی پراگندگی اور مادّی مصائب کے ہاتھوں شکست کے المیاتی احساس کے باوجود اپنے نفس کو مغلوب نہ ہونے دیا۔ (۱۷۵)

شمیم حنفی اقبالؔ کے ذخیرہ سخن میں نظم کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں، اقبال کی غزل ان کے نزدیک ثانوی حیثیت کی چیز ہے لیکن وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اقبال خواہ نظم لکھیں خواہ مثنوی یا کسی اور صنفِ سخن میں طبع آزمائی کریں، غزل کا آسیب ان کا مسلسل تعاقب کرتا رہتا ہے۔ ان کی رائے میں اقبال کی غزلوں میں تقلید کا رنگ عیب کی حد تک نمایاں ہے، البتہ نظموں میں اُن کی خلاّقی اور انفرادیت کے واضح نقوش ابھرتے محسوس ہوتے ہیں۔ (۱۷۶) انھوں نے اقبال کی غزل پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "اقبال اپنے متین اور تربیت یافتہ ذہن کے ساتھ طبعاً نظم گوئی سے زیادہ مناسبت رکھتے ہیں۔ اُن کے شاعرانہ وژن اور تہذیبی مقاصد کے پیشِ نظر نظم ہی کا پیرایہ اُن کے لیے زیادہ موزوں تھا کہ حالیؔ کی طرح اقبالؔ بھی ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ اور سامعین کے حوالے سے شعر کہنے پر خود کو مجبور پاتے تھے، لیکن اردو اور فارسی کی غزلیہ روایت کے اثرات اُن پر اتنے مستحکم تھے کہ نظم کے پیرایے میں بھی وہ غزل یا کبھی کبھی متفرق اشعار کہتے رہے اور داغؔ کے سحر سے نکلنے کے بعد جس نوع کی غزلیں کہیں، انھیں کسی نہ کسی سطح پر اپنی نظم کے مجموعی تاثر، آہنگ اور فضا کے دائرے میں کھینچ لائے۔" (۱۷۷)

شمیم حنفی کے منقول بالا اقتباس میں "داغؔ کے سحر" والی بات محض حشو ہے، اقبال نے ایسی شاعری کبھی نہیں کی جسے داغؔ کے سحر سے مسحور کہا جا سکے۔ اُنھوں نے داغؔ کو دو چار غزلیں

بطور اصلاح ' ایک شاگرد کی حیثیت سے ضرور دکھائی تھیں لیکن داغ کے شعری اسلوب اور رنگ و آہنگ کے اسیر وہ کبھی نہیں رہے۔

شمیم حنفی اقبال کو موجودہ صدی عیسوی کا پہلا وہ شاعر قرار دیتے ہیں ' جس کے ہاں نئے انسان کے ذہنی ' سماجی ' اخلاقی اور روحانی مسائل کا احساس و ادراک ملتا ہے۔ (۱۷۸) اُن کا یہ بھی احساس ہے کہ اقبال نئے انسان اور اس نئے انسان کی دنیا کے مسائل سے اپنی تمام تر آگہی اور شعریات کے ترقی یافتہ اُصولوں سے باخبری کے باوجود قدیم و جدید دونوں کے لیے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اس لیے نئے اور پرانے دونوں انھیں اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ (۱۷۹)

شمیم حنفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ بلاشبہ اکبر الہ آبادی کی صاحب نظری نے مغربی تہذیب کے عدم توازن اور اس کی نارسائیوں سے اقبال کو آگاہ کر دیا تھا، لیکن وہ اس بات کو ماننے کے لیے تیار نہیں کہ اقبال کے ہاں ماضی سے ذہنی اور جذباتی قرب اور مغربی تہذیب و تمدن کے نقائص کا جو احساس و ادراک ملتا ہے، وہ حالی اور اکبر کی توسیع محض ہے۔ شمیم حنفی کی رائے ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی سیاست ' سماج اور تمدن نے جو رُخ اختیار کیے یا انیسویں صدی کے اواخر میں روحانی سطح پر ایک زیریں لہر جو خود مغربی فکر و فلسفہ کے حجابات سے نمودار ہوئی ' ان پر اقبال کی نظر کسی مستعار تجربے کی رہینِ منّت نہیں ہے۔ اسی طرح اسلاف کے احساس نے حالی کو جس سماجی اخلاقیات کی اشاعت پر آمادہ کیا اور اُنھوں نے اس کے زیر اثر "مدّ و جزرِ اسلام" کی تصنیف کی ' اس کی نوعیت اقبال کے تصوّرِ ماضی یا اقبال کے شعور تاریخ سے یکسر مختلف ہے۔ اس لیے کہ حالی نے اس مسئلے کو محض سماجی حقیقتوں کے تناظر میں دیکھا ہے اور اقبال نے فلسفیانہ اور جذباتی سطح پر۔ حالی اپنے ماضی کو ' اپنے حال سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں ' جب کہ اقبال اپنے ماضی کو اپنے حال کے ادھورے پن یا عدم توازن کو دور کرنے کا وسیلہ جانتے ہیں۔ حالی تاریخ کا مطالعہ عقل کے آئینے میں کر رہا ہے اور اقبال عقل کی نارسائیوں سے آگاہ تھے ' اس لیے اُنھوں نے انسانی عروج و زوال کے معمّے کو جذباتی ' روحانی اور نفسیاتی سطح پر بھی حل کرنے کی کوشش کی۔ حالی حقیقت کے مادی معیاروں کے حصاروں سے نکل نہیں سکے۔ جب کہ اقبال اُنھیں معیاروں پر ضرب کاری لگاتے ہیں۔ شمیم حنفی کی رائے میں حالی نے قدیم و جدید کی آویزش کو دو ضدوں کے تصادم کی شکل میں

دیکھا اور اقبال قصۂ قدیم و جدید کو دلیلِ کم نظری قرار دیتے ہیں اور ماضی، حال اور مستقبل کو ابدی حال کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ حالؔی نے سماجی ضرورتوں کے جبر کے باعث ساری توجہ فی الفور اور سامنے کے مسائل کی طرف مرکوز رکھی اور اقبال نے فوری اور سامنے کے مسائل سے اغماض نہیں برتا، تاہم ان کی نگاہ انسانیت کے وسیع تر تہذیبی اور روحانی مقاصد پر رہی۔ حالی نے انگریزوں کی سرپرستی کو ہندستانی قوم کی فلاح وکامرانی کا وسیلہ تصور کیا اور اقبؔال ارضِ مشرق کی آزادی کا نغمہ سناتے رہے۔ شمیم حنفی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ حالؔی اور اقبؔال دونوں نے ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ کو سامنے رکھ کر وسیع مفادات کے پیش نظر شعر گوئی کی ہے لیکن وہ دوٹوک اور واضح انداز میں اس بات کا بھی اعلان کرتے ہیں کہ حالؔی اور اقبؔال کی بصیرت، طرز احساس اور اندازِ فکر میں تاریخ کی کئی دہائیوں کا فاصلہ اور کئی نسلوں کے شعور کا فرق پایا جاتا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ اقبال نے جس ذہنی آزادی اور اعتماد کے ساتھ مغرب کے نظریات کو سمجھنے کی کوشش کی، وہ حالؔی کے لیے بھی بعید از قیاس تھا اور اُن کے معاصرین کے لیے بھی۔ (۱۸۰) شمیم حنفی فکر اقبال کے تخلیقی ہونے کا ایک واضح ثبوت اس امر کو بھی تصوّر کرتے ہیں کہ اقبؔال جن فلسفوں یا افکار سے متاثر تھے، ان کی نوعیت بھی بالعموم ادبی اور تخلیقی ہے۔ نئے انسان کے ذہنی وجذباتی رویوں اور جدیدیت کے فکری انسلاکات سے فکر اقبال میں اشتراک و مماثلت کے جو عناصر دکھائی دیتے ہیں، ان کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ جدیدیت بھی استدلالی فلسفوں سے زیادہ اُن مکاتبِ فکر سے علاقہ رکھتی ہے، جو اپنے تجزیے اور طریق کار میں وجدان اور تخیل کی مداخلت کو شرک نہیں سمجھتے۔ (۱۸۱)

شمیم حنفی کا یہ ایک اہم کارنامہ ہے کہ اُنھوں نے اقبال کے نظامِ افکار کے اُن گوشوں کو اُجاگر کیا ہے، جو نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی منظرنامے سے منسلک ہیں اور جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری عناصر سے اقبال کی مماثلتوں کا پتا دیتے ہیں۔

شمیم حنفی محض خیالات کو منظوم کردینے کو شاعری نہیں بل کہ نقالی تصوّر کرتے ہیں، اُن کے نزدیک فکرِ اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ ان کا فکر شعر میں ڈھل کر تخلیقی فکر بن گیا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہو سکا ہے، وہاں اقبال کا تعقّل اور تصورِ حسن ان کی شخصیت میں باہم دیگر پیوست ہو کر ان کی نظموں کو اکائیوں کی شکل نہیں دے سکے۔ ان کے نزدیک اسی لیے جواب شکوہ، اسرار خودی اور رموز بے خودی کا حسن ایسے مقاصد سے گراں بار دکھائی

دیتا ہے، جو اُن سے باہر ہیں۔ ان نظموں میں اُن کے خیال میں پیام رسانی کی لیے اتنی تیز ہے کہ شعر کا داخلی آہنگ منتشر ہو گیا ہے۔ لیکن اس کے برعکس جب اقبال کا تخلیقی وفور مقاصد پر غالب آجاتا ہے تو مقاصد خارج سے شعر پر اثر انداز ہونے کے بجاے اس کی تہہ سے نمو پزیر ہوتے ہیں۔ اس ذیل میں انھوں نے اقبال کی نظموں "ذوق و شوق" "مسجد قرطبہ" "مکالمہ جبریل و ابلیس" "فرمانِ خدا" "فرشتوں کے نام" کو ثبوت میں پیش کیا ہے اور ان کے نزدیک یہی وہ نظمیں ہیں۔ جن میں زبان فکر کے اظہار کا ذریعہ نہیں، بل کہ اس کا حصہ ہے اور یہ بھی کہ یہ جدیدیت یا نئی شعری روایت کے قریب تر ہیں۔ (۱۸۲)

شمیم حنفی کا مضمون "جوش کی یاد میں" اگرچہ ایک وفیاتی نوعیت کا مضمون ہے لیکن اس میں بعض باتیں ایسی آگئی ہیں، جو ادب کے طالب علم کے لیے خاصے کی چیز ہیں۔ اُن کی یہ راے اہمیت کی حامل ہے کہ جوش کا ذہن اپنے حدود کی وجہ سے مشرق و مغرب کی اس تعبیر کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا، جس کے نشانات اقبال کی شاعری اور افکار میں ملتے ہیں اور یہ بھی کہ جوش کی شعری حسیت میں وہ قوتیں سرگرم نہ ہو سکیں، جن کا منظر نامہ شعر و ادب کے عالمی اور آفاقی معیاروں نے ترتیب دیا تھا اور جن تک اقبال کی رسائی مغربی ادبیات اور افکار کے واسطوں سے ہوئی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "اقبال کی شاعری میں لہجے کا مفکرانہ جلال اِسی لیے جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی سے الگ ایک بہت مختلف اور وسیع اور پر پیچ فکری کائنات سے وابستگی کی خبر دیتا ہے۔ اقبال جذبے اور آگہی کی دوئی کو مٹاتے ہیں اور اسے ایک نئی ہمہ گیر بصیرت کا بدل ٹھیراتے ہیں، جب کہ جوش کا جذبہ آلودگی دراصل ان کے افکار کی سطحیت اور بصیرت کے فقر کا حجاب بن کر ابھرتا ہے اور اپنے قاری سے جذبے ہی کی سطح پر تعلق استوار کرتا ہے۔"

جدیدیت آج کی تہذیبی صورتِ حال میں پے چیدہ اور تہہ دار حقائق کے سلسلے میں فن کار کے ردّ عمل کے اظہار کا نام ہے۔ شمیم حنفی نے اسے موضوع بنا کر، اس کے پس منظر میں کار فرما افکار کی نشان دہی کی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے تجزیاتی رویہ اپنایا ہے اور اس کی تفہیم کے لیے انھوں نے عالمی ادب کے تناظر میں مطالعہ کیا ہے۔ بہ قول انور صدیقی: جدیدیت کی تشکیل میں جو بھی عناصر کارفرما رہے ہیں، اُن کا حقیقی احساس و ادراک شمیم حنفی

کے بنیادی نقطۂ نظر کی سب سے بڑی خوبی ہے، اُنھوں نے مغرب آواں گار تحریکوں مثلاً: سرریلزم، دادازم، منوچرازم منگورازم اور پیکریت وغیرہ کے سلسلے میں ادب و شعر پر شائع ہونے والے انسائیکلوپیڈیاوں اور نیم صحافتی مواد پر بھروسا نہیں کیا ہے۔ اُنھوں نے اس ضمن میں مغرب میں جو کچھ کام ہوا ہے اس کا بہ راہ راست اور بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے اور اس مطالعے کے دوران صرف لفظوں سے بصری سطح کی روشناسی سے آگے کی منزل تک گئے ہیں اور یہ وہ منزل ہے، جس کی رسائی کے دعوے دار تو اور بھی ہو سکتے ہیں مگر یہ منزل بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتی ہے۔ (۱۸۳) انور صدیقی کا یہ خیال درست ہے کہ، ادب کے وسیلے سے فلسفوں اور افکار پر کام کرنے والے عام طور پر اس گم رہی کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ادب بالخصوص شاعری فلسفے کا نعم البدل ہے یا اس کا محتاج ہے۔ وہ دونوں کے مزاج اور صیغۂ اظہار کے خطوط کو نہیں سمجھ پاتے۔ انور صدیقی کی رائے میں شمیم حنفی ادب کے حوالے سے تاریخ افکار کے موضوع پر کام کرنے والوں کی اس معروف غلط اندیشی کا شکار نہیں ہوے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی کتاب جدیدیت کی فلسفیانہ اساس میں ادب اور شعر کے بہ ذات خود ایک خود مکتفی اور آزاد علم ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔ انور صدیقی کے نزدیک شمیم حنفی کا یہ احساس و عرفان جدیدیت کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ (۱۸۴)

"جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" دراصل شمیم حنفی کا ڈی لٹ کا ایک طویل مقالہ ہے، جس پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے انھیں ڈاکٹر آف لٹریچر کی ڈگری تفویض کی تھی۔ اس کتاب کو انھوں نے دو حصّوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلا حصہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کے نام سے شائع ہوا ہے اور دوسرا "جدید شعری روایت" کے نام سے۔ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں اُنھوں نے جدیدیت کی فکری اور فلسفیانہ بنیادوں کی تلاش و جستجو کو اپنا موضوع بنایا ہے اور مسئلے کو عالمی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ جب کہ ثانی الذکر حصے "نئی شعری روایت" میں اُنھوں نے جدیدیت کے میلان ورجحان کے زیر اثر تخلیق کی جانے والی شاعری کا تفصیلی تجزیہ پیش کیا ہے۔

شمیم حنفی کی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" ان کے ذہنی سفر نامے کا ایک باب ہے۔ انھوں نے اپنے اس ذہنی سفر نامے کا تعارف کراتے ہوے لکھا ہے:

"میرے لیے ماضی اور مستقبل دونوں اسی لمحۂ موجود کے اجزا ہیں، جس سے

میں اپنے آپ کو دوچار پاتا ہوں، پرانی باتیں مجھے پرانی نہیں لگتیں اور آیندہ
فصلوں کے مہیب خلا سے اب تک جو صورتیں نمودار ہوئیں، وہ مجھے دیکھی
بھالی لگی محسوس ہوتی ہیں۔" (۱۸۵)

میرا خیال ہے کہ یہ اسلوبِ بیان شعر و افسانہ کے ذیل میں تو مناسب ہے، بل کہ ان کا تقاضا بھی ہے کہ یہی اسلوب اختیار کیا جائے، لیکن تنقید کے لیے یہ اسلوب ایک سوالیہ نشان ہے۔ ناقد کھرے کوٹے میں امتیاز قائم کرتا ہے، وہ جس طرح فن پارے کے حسن و قبح پر گہری نگاہ ڈال کر اُسے اُجاگر کرتا ہے، اُسی طرح دنیا کی دوسری اشیا پر بھی وہ ناقدانہ نگاہ رکھتا ہے۔ وہ حقائق کی دنیا سے بحث کرتا ہے۔ ماضی اور مستقبل کو ایک ہی لمحۂ موجود میں دیکھنا محض تصوّراتی چیز ہے، حقیقت سے اس کا کوئی علاقہ نہیں۔

شمیم حنفی نے "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" کی تلاش و جستجو کا آغاز اس شعری سرمایے کے مطالعے سے کیا ہے، جس سے ایک نئی تخلیق اور فکری فضا کی تعمیر ہوتی ہے اور اس کی تصدیق کے لیے اُن علما و مفکرین کی جانب نظر کی ہے، جنھیں افکار و اظہار کے زاویوں کے مفسّرین کی حیثیت سے جانا جاتا ہے۔ اس طرح یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ شمیم حنفی کی تلاش و جستجو کا یہ سفر اُن کے معاصر عہد تخلیقی فکر کے ایک مستحکم میلان اور اس عہد کے جذباتی، نفسیاتی اور فکری منظر نامے کے مابین روابط کی تلاش سے عبارت ہے۔ انھوں نے "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں جن میلانات اور افکار سے بحث کی ہے، اُن کا تعلق بیسویں صدی کے مخصوص ذہنی و جذباتی ماحول اور حالات و حوادث سے بھی ہے اور ذات و کائنات کے ذاتی مسائل سے بھی۔ اُنھوں نے "جدیدیت" کا تعارف ان الفاظ میں کرایا ہے:

"شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (moder-
nity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویّے کا اشاریہ ہے۔ تجدّد
پرستی (modernisn) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔ چناں چہ ایک
اصطلاح کے طور پر اسے سب سے پہلے اُنیسویں صدی کے اواخر میں کیتھولک
عقائد کی قدامت پرستی کے خلاف روشن خیالی کی ایک تحریک کے پس
منظر میں برتا گیا۔ تجدّد پرستی کا تصوّر اوّل و آخر اپنے زمانی رشتوں کا پابند ہے
اور اس اعتبار سے وہ ہر رویہ جو زندگی کی پرانی قدروں سے گریز اور نئی قدروں

کی جستجو کا پتا دیتا ہے جدید ہے۔ دوسرے الفاظ میں تجدّد پرستی معاصرت کی ہم معنی ہوئی اور گزرے ہوئے کل کی ہر وہ حقیقت جسے "آج کی" ذہنی تائید حاصل نہ ہو سکے، قدیم کے مترادف۔" (۱۸۶)

شمیم حنفی نے نئی شاعری اور بیسویں صدی عیسوی کے فلسفیانہ افکار کے مابین اسی رشتے یا مماثلت کے پہلوؤں کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن انھوں نے یہ کام اس غرض سے نہیں کیا کہ نئی شاعری کے نمایندہ عناصر کو فلسفیانہ افکار کے چوکھٹے میں کھینچ تان کر فٹ کر دیا جائے اور نئی شاعری کو معاصر فلسفوں کا مترادف قرار دیا جائے، بل کہ اُن کا مقصد یہ ہے کہ نئی شاعری سے جن اوصاف یا خصوصیات کو وابستہ کیا جاتا ہے، اُن کی فلسفیانہ بنیادیں دریافت کی جائیں، اس لیے کہ علوم و افکار کی دنیا میں کوئی ایسا آہنی قانون نہیں ہے، جس کی رو سے ایک شعبۂ فکر کو دوسرے سے یکسر بے نیاز کر دیا جائے، وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہر فکر کا موضوع انسان ہے لیکن ہر شعبہ علم میں انسان کو سمجھنے کے اپنے اصول اور طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے جدیدیت اور تجدد پرستی میں واضح طور پر امتیاز کیا ہے اور اس امتیاز کو باقی رکھنے کے لیے انھوں نے "جدیدیت" کو "نئی شاعری" کے نام سے پیش کیا ہے۔ وہ طویل المسافت تلاش و دریافت کے بعد اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ نئی شاعری نہ تو مادّی اور سماجی ترقی کی بنیاد پر تاریخ کے ادوار کی تعیین کرتی ہے اور اس تعیین کی بنیاد پر ایک حقیقت کو قدیم اور دوسری کو نئی سمجھتی ہے اور نہ خواب و خیال اور حقیقت کی کشاکش میں اپنی جدیدیت کا ثبوت دینے کے لیے حقیقتوں کو تسلیم اور خوابوں کو مسترد کرتی ہے اپنی تقویم خیال میں وہ عصرِ رواں کے سوا، اور زمانوں کو بھی متحرک دیکھتی ہے، جن کا نام ان کے نزدیک نہ قدیم ہے اور نہ جدید۔ اُن کی رائے میں نئی شاعری فی الواقع نئے انسان کا منظر نامہ ہے اور یہ نیا انسان ان کے نزدیک اتنا سہل الفہم نہیں کہ اس کا رشتہ ماضی کی پوری روایات سے منقطع کر کے اسے محض ایک نئی اور بدلی ہوئی حقیقت یا نئے دور کی علامت سمجھ کر اس دور کے سماجی معیاروں کی روشنی میں اس پر چند مخصوص ذہنی قدروں کی مہر لگا دی جائے۔ ان کی رائے میں وہ انسان نیا بھی ہے اور پرانا بھی۔ کیوں کہ پرانی حقیقتیں بھی اسے اپنی موجودہ صورتِ حال میں شامل دکھائی دیتی ہیں۔ (۱۸۷)

دراصل شمیم حنفی جس زمانے میں اردو ادب میں جدیدیت کے رجحان کی فلسفیانہ بنیادوں کو تلاش کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور انھیں یہ محسوس ہوتا تھا کہ شعر و فن کی تمام

تر بنیادیں، تنہا ادبی اور جمالیاتی ہوتی ہیں اور اس دائرے سے باہر ادب کا کوئی تصور ممکن نہیں ہے، تو غالباً وہ اس بات سے باخبر نہیں تھے کہ ادب ایک ایسی کلیت کا نام ہے جس میں ایک خاص مقدار کے انداز زندگی اور اس سے متعلق سارے ہی مباحث اور مسائل شامل ہیں اور اس کی معنویت ادبی تو ہے ہی لیکن ساتھ ہی ساتھ اپنے وسیع تر مفہوم میں انسانی، معاشرتی، اخلاقی اور روحانی بھی ہے۔

شمیم حنفی نے جدیدیت کے ساتھ ساتھ اشتراکیت کا بھی تفصیلی مطالعہ کیا ہے، دونوں نظریوں کے تفصیلی اور بے لاگ مطالعے سے وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اشتراکی حقیقت نگاری نہ اس ذہنی رویے سے مماثلت رکھتی ہے، جس کا اظہار نئی شاعری میں ہوا، نہ اُن تخلیقی معیاروں کو قابلِ لحاظ سمجھتی ہے، جو جدیدیت سے وابستہ ہیں۔ اسی لیے اشتراکی حقیقت نگاری اور جدیدیت میں کسی نقطۂ اتصال کی جستجو لاحاصل ہے اور نئی شاعری کو ترقی پسند شاعری کی توسیع سمجھنا نئی شاعری کے مزاج اور جدیدیت کے نظامِ افکار سے بے خبری کی دلیل ہے۔ البتہ یہ بات ہے کہ چوں کہ جدیدیت ادبی مسائل کے فیصلے کا حق ادبی معیاروں کو دیتی ہے، اس لیے ترقی پسند شاعری کے بعض ایسے حصے بھی اس کے لیے بھی یقیناً قابلِ قبول ہوں گے، جو اشتراکی حقیقت نگاری کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریے اور مارکسی جمالیات کے حدود کو عبور کر کے ایک نئی اور تازہ کارفنی وحدت کا مظہر بن گئے ہوں اور اپنے ثبات کے لیے کسی بیرونی سہارے کے محتاج نہ ہوں۔ (۱۸۸) شمیم حنفی نے ترقی پسند ادب پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ دوسرے سماجی نظریوں کی طرح مارکسزم نے بھی اپنے امتیاز و تشخص کے لیے جائز و ناجائز کی کچھ حدیں مقرر کیں، اُن حدوں کو ادب میں شرعی دستور العمل کی حیثیت دے دی گئی، ترقی پسند ادیبوں نے اس دستور العمل کی اطاعت وپاس داری میں فن کی اطاعت وپاس داری کو پسِ پشت ڈال دیا۔ معدودے چند شعرا تھے، جنھوں نے مارکسی شریعت کے ساتھ ساتھ ادبی تقاضوں اور جمالیات کا بھی لحاظ رکھا، اگرچہ اپنی اس روش کی وجہ سے وہ اپنے اشتراکی حلقے میں معتوب بھی ہوئے، تاہم ادب میں ان کی اہمیت کا سبب یہی تھا کہ وہ نظریے کے ساتھ اپنی نظر کے بھی وفادار رہے۔ (۱۸۹) ان کی رائے میں جدیدیت سے اشتراکیت کا اختلاف فکری بھی ہے اور ادب کی جمالیات کا بھی، اور اشتراکیت نے اس اختلاف کو سیاسی رنگ دے دیا۔ انھوں نے لکھا ہے:

"اگرچہ اشتراکیت نے اپنے جواز کی خاطر افادی جمالیات اور انسانیت دوستی کا

بھی نظریہ پیش کیا لیکن اپنے مخصوص سیاسی اور سماجی تعصب سے وہ دامن
کش نہ ہو سکی۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت اشتراکی حقیقت نگاری کو ناقص اور
ادبی اُصولوں کے اعتبار سے نامکمل تصوّر کرتی ہے، اس لیے کہ اشتراکی ادیب
ہر انسانی تجربے کو اپنے نظریاتی مقاصد کے آئینے میں دیکھتا ہے اور اپنے
تحفظات کو پیش نظر رکھ کر اس تجربے کو صحیح یا غلط اور حقیقی یا غیر حقیقی
کہتا ہے۔ (۱۹۰)

شمیم حنفی نے مختلف بیانات اور حوالوں کی روشنی میں دوٹوک انداز میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ادب میں ترقی پسندی کی روایت پر اشتراکیت کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تصوّر کی گرفت بہت سخت ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ چوں کہ جدیدیت ہر نظریے کی اطاعت سے انکار کرتی ہے اور ادبی معیاروں کی تعیین میں کسی غیر ادبی تصوّر سے کام لینے کو جائز نہیں تصوّر کرتی، اس لیے ترقی پسندی سے اس کا اختلاف بہت واضح اختلاف ہے۔ وہ حقیقی فن اسی کو قرار دیتے ہیں، جس کے بنیادی نظریے اور خیال سے اختلاف کے باوجود بھی ہم اس کی تحسین کے لیے مجبور ہوں۔ انھوں نے اپنا نقطۂ نظر ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"سماجی صداقت اور شعری صداقت میں امتیاز قائم کیے بغیر نہ شعری تجربوں
کو کماحقہ سمجھنا ممکن ہے نہ شعر کی وساطت سے سماجی صداقت کی حقیقی
نوعیتوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔" (۱۹۱)

شمیم حنفی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ مارکسزم نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا ہے لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ مارکسزم اپنے تمام تر دعووں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر الابعاد مطالبات کے ساتھ انصاف کرنے سے قاصر رہا، اس نے انسان کے معاشی مسائل کو اتنی اہمیت دی کہ دوسرے مسائل اس کی گرفت سے نکل گئے۔ (۱۹۲) اس میں کوئی شک نہیں کہ شمیم حنفی نے جدیدیت اور اشتراکیت کے حوالے سے جو باتیں لکھی ہیں، تمام تعصبات اور دبستانی وابستگیوں سے بلند و بالا ہو کر لکھی ہیں اور اس کے نتیجے میں ترقی پسندی کا ادّعائی تاج محل ریت کی دیوار کے مانند زمیں بوس ہو جاتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے وہ اور ان کی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" دونوں ترقی پسندوں کو ایک آنکھ نہیں بھاتیں اور بہ ایں انداز اُن پر طنز و تعریض کی سنگ باری کی جاتی ہے:

"جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" بڑے طمطراق سے سامنے آئی لیکن اپنے

موضوع کا حق ادا کرنے میں بری طرح ناکام رہی۔" (۱۹۳)

آگے چل کر یوں دل کی بھڑاس نکالی گئی ہے:

بہ ہر حال جدیدیت آج بھی غلط فہمیوں کی دلدل میں اپنی حقیقی پہچان سے محروم، اسی طرح پھنسی ہوئی ہے کہ Myth بن کر رہ گئی ہے اور جدیدیت کے نام پر خرافات وہذیان کا ایک دفتر جمع ہو گیا ہے۔ (۱۹۴)

حتیٰ کہ طنز و تعریض اور بغض و مخاصمت کا جذبہ یہ انداز بھی اختیار کر گیا ہے:

"جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" ایسی ہی غیر منطقی اور لایعنی گفتگو کا مجموعہ ہے.

اگر فلسفے کی یہی تعریف و توصیف ہے تو ؎

بہ ایں عقل و دانش بہ باید گریست (۱۹۵)

یہ اقتباسات یہ جاننے کے لیے کافی ہیں کہ شمیم حنفی نے اشتراکیت یا ترقی پسندی کے حوالے سے جو کچھ بھی لکھا ہے، وہ اس نظریے کے حاملین کے لیے ناقابل برداشت ہے۔ چوں کہ ان کے پاس ان معقول باتوں کی کوئی کاٹ نہیں ہے، اس لیے انھوں نے صرف طنز و ملامت ہی سے دل کو تسلی دینے کی ناکام سی کوشش کی ہے۔

شمیم حنفی شاعری میں زبان کو بنیادی صداقت کا درجہ دیتے ہیں، بل کہ ان کا یہ بھی نقطۂ نظر ہے کہ زبان کا عمل الفاظ و اصوات ہی تک محدود نہیں ہوتا، اس کی گرفت انسان کی پوری شخصیت اور اس کے تمام ابعاد پر ہوتی ہے (۱۹۶) شاید یہی وجہ ہے کہ بسا اوقات وہ کسی فن پارے کی پرکھ اور تفہیم کے وقت زبان و بیان اور الفاظ و اصوات کے اہتمام میں اس درجہ گم ہو جاتے ہیں کہ اپنے تنقیدی منصب کو یکسر فراموش کر دیتے ہیں اور اس وقت وہ ایک ناقد کی حیثیت سے نہیں، بل کہ محض ایک تخلیق کار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ تنقید، تفہیم، وضاحت اور فیصلے کی زبان کا مطالبہ کرتی ہے جب کہ شعر و افسانہ یا دوسری تخلیق میں جذبات، تاثرات، رموز، علائم، تشبیہات، استعارات اور کنایات کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

"اب فرد کی زندگی اور عمل کی باگ ڈور ان ہاتھوں میں ہے، جن سے اس کا رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لیے اپنی ہر فعلیت میں وہ "خود" کو غائب پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو ماحول سے متصادم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے پیدا شدہ بحران میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آجاتی ہے۔

کیوں کہ فرد جب دوسروں کی مرضی ومنشا کے مطابق ایک "شے" کے طور پر
جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غیاب دیکھتا ہے تو انکار واحتجاج میں اپنی
حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو ہر ذہنی اور
جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔" (۱۹۷)

اس پورے اقتباس کو ایک سے زائد بار پڑھ ڈالیے فرد، زندگی، عمل، رشتہ، فعلیت، غیاب اور انکار واحتجاج جیسے حسین وپرشکوہ الفاظ بھی ملیں گے اور زبان پر گرفت اور چابک داستانہ مہارت کا بھی پتا چلے گا، لیکن اگر آپ اِن کی اوٹ میں چھپے ہوے معانی ومفاہیم کی طرف متوجہ ہوں گے تو بڑی مشکل سے سمتِ منزل کی تعیین کر سکیں گے۔ لیکن بالعموم ان کا یہی نقصِ تحریر، حُسنِ تحریر کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ ایسی صورت میں جب ہم ان کی کوئی تنقید پڑھتے ہیں تو لفظوں کی جمالیات، اسلوب اور انداز بیان کے سحر میں مسحور ہو جاتے ہیں۔ جہاں بہ یک وقت تنقید کی بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور تخلیق کا حظ بھی۔ اس قسم کے نمونے شمیم حنفی کی تحریروں میں قدم قدم پر ملتے ہیں۔ اُنھوں نے "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں لکھا ہے:

"غالب نے جب یہ دیکھا کہ ان کے ایوان تہذیب کے بام ودر کوئی دم میں
مکمل تباہی کے منتظر ہیں اور موت کی سرگوشیاں تیزتر ہوتی جارہی ہیں
توانھوں نے بے بسی کا احساس کم کرنے کے لیے ہنسنا اور سوچنا شروع
کردیا۔" (۱۹۸)

ایک جگہ لکھا ہے:

"بیسویں صدی میں تاریخ سے متعلق جو افکار سامنے آئے، ان سے وقت یا
وقائع کی طرف بدلے ہوے انداز نظر کا پتا چلتا ہے اور زندگی کے ایک ہیجان
خیز تصوّر کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ احساس پہلے بھی یقیناً پیدا ہوتا رہا لیکن اس کا
اظہار شاید پہلی بار باضابطہ طور پر فلسفیانہ غور وفکر کے ساتھ کیا گیا کہ، اب تک
جسے لوگ تاریخ کہتے رہے وہ چند منتخب افراد کی سرگزشت یا ان کے
کارناموں کا بیان تھا۔" (۱۹۹)

منقول بالا اقتباسات میں یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ ان میں نہ تو تنقیدی اصطلاحات کا استعمال ہوا ہے اور نہ تنقید کی خشک اور بے لچک زبان۔ خالص سادہ، عام فہم اور

آسان ادبی پیرایے میں نقطۂ نظر کی ترسیل کا فریضہ انجام دیا ہے۔ دراصل یہی وہ چیز ہے، جو شمیم حنفی کو آج کے ناقدین میں ممتاز و ممیز کرتی ہے۔

شمیم حنفی اپنے کام کو نہ ادب تصوّر کرتے ہیں اور نہ ادبی تنقید۔ (۲۰۰) اِس صورت میں یہ سوال بہ ہر حال پیدا ہوتا ہے کہ آخر انھوں نے یہ اتنا طویل سفر کیوں کیا؟ اسی طرح شمیم حنفی نے اِس بات کا تو اظہار کیا ہے کہ انھوں نے جدیدیت کو "توسیع" کے تماشے سے الگ ہو کر ایک آزاد مظہر کی شکل میں دیکھا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ "کتاب لکھنی تھی، اس لیے کچھ دلیلیں بھی ڈھونڈ نکالیں" (۲۰۱)۔ "لفظ ڈھونڈ نکالیں" شمیم حنفی یا کسی بھی سنجیدہ ناقد کی سنجیدگی و ذمہ دارانہ منصب کی نفی کرتا ہے۔ اس سے ان کا وہ موقف کم زور ہونے کا اندیشہ ہے، جسے وہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" میں لے کر چلے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ شمیم حنفی نے جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں پر بڑی تفصیلی اور خیال انگیز گفتگو کی ہے، وہ اپنے طویل اور بے لاگ مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے اور نہ مشرق کا مفروضہ، بل کہ یہ نئے انسان کی ذات و کائنات کا عالمگیر مظہر ہے۔ اس کی فلسفیانہ بنیادیں ان تمام علما و مفکرین کی تحریروں میں ملتی ہیں، جو فکر کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور لہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے "حال" میں اس کے حال کے علاوہ ایک لازماں اور لامکاں کی جستجو بھی کرتے ہیں، اس صورت میں جدیدیت کا تعین حال بھی کرتا ہے اور حال میں مخفی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور ذہنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور آیندہ کے امکانات کے تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ (۲۰۲)

شمیم حنفی عملی تنقیدات میں ترجیحی طور پر عمرانی یا عصری حالات کے محرک کو ہی پیش نظر رکھتے ہیں، وہ جدید تنقید کے اصولوں اور نظریات کا خاص علم رکھتے ہیں مگر وہ عملی تنقید میں اپنے علم کو منطق اور نتیجہ خیز طریقے سے پیش نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس اور نئی شعری روایت یہ دونوں کتابیں ان کی وسعتِ علم اور مطالعے کا احساس تو دلاتی ہیں مگر ان کے کسی منفرد یا منضبط تنقیدی نظریے کی تشکیل نہیں کر پاتیں اور ہر بات کی غیر ضروری وضاحت بھی ان کے تنقیدی موقف کو کمزور کرتی ہے۔

قاضی عبید الرّحمٰن ہاشمی

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی (پ: ۷ ۱۹۴ء) ایک معتدل مزاج اور غیر جانب دار ناقد ہیں۔ وہ ادب میں تحزّب اور دبستان پرستی کو جائز نہیں تصوّر کرتے۔ جہاں اور جو بات اُنھیں اچھی لگتی ہے، اُسے قبول کرلیتے ہیں اوراپنے علم ومطالعہ کے لحاظ سے جس بات کو درست اور مناسب سمجھتے ہیں، اس کا برملا اظہار کرتے ہیں۔ چوں کہ اُنھوں نے مشرق ومغرب دونوں کے ادب کا عمیق مطالعہ کیا ہے اور ان کے اسالیب کو سمجھنے کی کوشش کی ہے، اِس لیے اُن کی تحریروں کو پڑھتے وقت، ان کی وسعتِ نظری اور وسیع المشربی کی بڑی خوش گوار فضا سامنے آتی ہے اور جب وہ کسی شاعر یا ادیب کے فن پارے پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں تو ان کا رویہ جمالیاتی ہوتا ہے۔ وہ ادب کو ایک سیّال حقیقت تصوّر کرتے ہیں۔ وہ ادب کو نہ سرتا سر مادّی حقیقت مانتے ہیں اور نہ یکسر روحانی، بل کہ اس بات کے قائل ہیں کہ ادب، روح کو متاثر کرتا ہے یا خود ان کے ہی الفاظ میں روح پر ادب کی یلغار ہوتی ہے۔ ان کا احساس ہے کہ جن لوگوں کو ادب کی لذّت مل گئی یا جو لوگ ذائقہ شناسِ ادب ہیں، وہ ادب کے بغیر زندگی کا تصوّر بھی نہیں کرسکتے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی ادب کی عظمت وبرگزیدگی کے قائل بھی ہیں اور معترف ہیں، لیکن اعتدال و توازن کے ساتھ۔ وہ ادب کی عظمت وبرگزیدگی کا اعتراف تو کرتے ہیں مگر اسے مکمّل ضابطہ زندگی نہیں تسلیم کرتے۔ وہ بڑی جرأت اور بے باکی کے ساتھ اِس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ ”زندگی جس قدر کہ جامع، ہمہ گیر اور شورہ پشت حقیقت ہے، اُس کو کوئی قوت اگر زیرِ دام لاسکتی ہے تو وہ صرف ایک آفاقی دین ہی ہوسکتا ہے، جس کی سرحدیں اتنی بسیط اور لامحدود ہیں کہ اس عظیم کائنات میں ادب اپنی تمام بوقلمونیوں کے ایک مختصر سے

جز پر، ایک شجر سایہ دار سے زیادہ کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ (۲۰۳) البتہ وہ یہ بھی خیال کرتے ہیں کہ زندگی کی تمازت سے، نیم جاں مسافر کے لیے ادب کے اِس گھنے اور شاداب نخل کا وجود ایک ایسی مسرّت ہے، جس کا کوئی دوسرا بدل ممکن نہیں ہے۔ ادب سے متعلق اس درجہ صاف اور بے آمیز نقطۂ نظر قاضی عبیدالرحمن ہاشمی کو موجودہ عہد کے ناقدوں میں ممتاز کرنے کے لیے کافی ہے۔ اِس نقطۂ نظر سے ان کے تنقیدی رویّے کے ساتھ ساتھ اُن کے نظریۂ زندگی کی بھی نمایندگی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جو شخص جتنا بلند نظریۂ زندگی رکھتا ہوگا، اتنا ہی بلند وارفع اس کا نظریۂ ادب ونقد بھی ہوگا۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی ادب کو زندگی کی لامحدود کائنات میں ایک ارتقا پزیر، خود مکتفی اور پایہ دار حقیقت تصوّر کرتے ہیں اور کام یاب وموثر ادب کے لیے سنجیدگی وتروتازگی کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر ہے کہ ایک مکمّل فن پارے میں جمالیاتی سطح پر ندرت ودل کشی کا ہونا، اس کے خارجی رنگ وروغن پر مبنی ہوتا ہے، جو باطنی حُسن سے اس طرح دست وگریباں ہوتا ہے کہ ہم اسے ناخن وگوشت سے تعبیر کرسکتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جس طرح انگلیوں کو لہولہان کیے بغیر ناخن کو گوشت سے الگ نہیں کیا جاسکتا، اسی طرح فن پارے کے خارجی حُسن اور فنّی نزاکت کو اس کی داخلیت، خیال یا تجربے وغیرہ سے الگ نہیں کرسکتے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی، اچھی شاعری کے لیے محض تخیّل کی زرخیزی، جذبے کے آب ورنگ اور تخلیقی زبان کو ہی کافی نہیں سمجھتے۔ اِس سلسلے میں ان کا بڑا محتاط اور متوازن نقطۂ نظر ہے۔ وہ فن کو فن کار کی زندگی کا کامل آئینہ تو نہیں تسلیم کرتے، لیکن ان کا خیال ہے کہ فن میں فن کار کی ذات، اس کی نفسیات، اس کے ذوق اور اس کے ماحول اور معاشرے کی کچھ نہ کچھ جھلک ضرور موجود ہوتی ہے۔ (۲۰۴) میں ہاشمی صاحب کے اِس نقطۂ نظر کو محتاط، معتدل اور متوازن نقطۂ نظر اِس لیے قرار دیتا ہوں کہ شعروادب کی تاریخ میں ایک دو نہیں، سیکڑوں مثالیں ایسی ملتی ہیں کہ شاعر یا ادیب کا پیش کیا ہوا شعری وادبی ذخیرہ اپنے خالق کی زندگی، ماحول، معاشرے اور نفسیات سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ شاعر اپنی ذاتی زندگی میں کسی اونچے کردار کا حامل نہیں ہے، اس کا ماحول اور معاشرہ بھی بلند یا معیاری نہیں لیکن اس کی شاعری یا ادب سے کتنوں کی زندگیاں سنور گئیں۔ ان کی اس بات

سے بھی اختلاف کرنا آسان نہیں کہ زندہ اور اچھی شاعری کے لیے فنّی خلوص اور ذہن کی بے داری ناگزیر ہے اور اس کے بغیر جو شعری تجربہ کیا جائے گا، وہ بے اعتبار ہوگا۔ (۲۰۵)

چوں کہ شاعری اپنے مفہوم اور صیغہ اظہار کے لحاظ سے زمانی و مکانی حدود و قیود کی پابند نہیں ہوتی، اِس لیے قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی شعر و ادب میں جدید و قدیم کی بحث کو کوئی خاص اہمیّت نہیں دیتے، وہ ان چیزوں کو ثانوی و ضمنی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک اصل اہمیّت شعر و ادب کے آفاقی کردار اور اس کی ازلی و ابدی تشکیل کی ہے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے حقیقی شاعری اور حقیقی شاعر کو بڑے عظیم و رفیع مقام سے ہم کنار کیا ہے۔ اُنھوں نے بڑی جرأت اور وضاحت کے ساتھ اِس بات کا اِعلان کیا ہے کہ شاعر ایک ہوش مند انسان ہونے کے سبب، زمانے کے سَب و شتم، دوسرے عام انسانوں ہی کے مانند خود بھی برداشت کرتا ہے، وہ اپنے جسم کے ساتھ اکثر مر بھی جاتا ہے، لیکن اپنی روح کو آلودہ نہیں ہونے دیتا۔ شاعر زمانے کی سرشت کا بہتر نبّاض ہونے کے باعث اس عذاب و ثواب سے بہ خوبی باخبر ہے، وہ زندگی کے تنِ مردہ میں نئی روح پھونکنے کے ہُنر سے واقف ہے۔ اُسے یہ بات قطعی منظور نہیں کہ وہ زمانے کی چالوں کا شکار ہو کر اور اس کی یلغار سے مجروح ہو کر ٹوٹ پھوٹ جائے۔ وہ کہتے ہیں:

> "شاعر کی تمام تر مساعی کا خلاصہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی چیرہ دستیوں، اس کی روح شکن اور اعصاب شکن قوتوں کے آگے سپر انداز ہونے کی بہ جائے، زندگی اور زمانے کی سمت و رفتار کو پوری قوّت کے ساتھ ایک نئے رُخ پر ڈالنے کی ان تھک جدوجہد کرتا ہے"۔ (۲۰۶)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کا نقطۂ نظر ہے کہ شاعر زندگی کے کسی ایک رخ یا ایک زاویے کا شارح یا ترجمان نہیں ہوتا، بل کہ وہ پوری زندگی اور زندگی کے تمام زندہ، موجود، حقیقی اور متحرک مظاہر کا والا و دل دادہ ہوتا ہے۔ وہ معاشرے میں شاعر کو وہی مقام دیتے ہیں، جو قلب انسانی میں دھڑکنوں کا، جسد خاکی میں روح کا، سبزے میں نمی کا اور آنکھوں میں روشنی کا ہے۔ اقبالؔ کی طرح قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی شاعر کو "دیدۂ بینائے قوم" تصوّر کرتے ہیں۔ وہ یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کی کثافتوں، اُس کی لغویتوں، تضادات اور بوالعجبیوں پر جو آنکھ سب سے پہلے نم ہوتی ہے، وہ شاعر کی آنکھ ہوتی ہے۔ وہ شاعر کو کائنات کے ساتویں در

کانگراں، اس کی طلسماتی کیفیات کا عارف اور اِس عالم گیر خرابے میں اسے تنہا باہوش انسان تصوّر کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کائنات کی متنوّع و منتشر حقائق کی تہہ تک یا تو کسی عارف باللہ کی نگاہ پہنچ سکتی ہے یا کسی شاعر کی۔ ہاشمی یہاں یہ کہنے میں باک نہیں محسوس کرتے کہ شاعر اِن حقائق کا محض عارف ہی نہیں ہوتا، بل کہ اُس کا شب تاب تخیّل ان حقائق کے عین وجود میں داخل ہو کر ان کی قربت کا ایک ابدی رشتہ استوار کرتا ہے۔ ہاشمی صاحب شاعری کو ایک انفرادی مشغلہ تصوّر کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر شعری کارنامہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک ''کائناتِ صغیر'' ہوتا ہے، ایک زندہ و تابندہ نامیاتی کُل ہے، جس کی شناخت کسی خاص کلیے، لقب، ٹھپّے اور مہر کی رہین منت نہیں ہو سکتی۔ ان کا یہ شعری نظریہ انھیں شبلی کے نظریہ شعری سے قریب کرتا ہے اور مارکسی نظریہ ادب کی نفی۔ جس کے حاملین یہ پروپگنڈہ کرتے نہیں تھکتے کہ ادب یا شعر سماج کا حصہ ہوتا ہے اور ادب کو سماج سے اور سماج کو ادب سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، ترجیع بند، ترکیب بند، واسوخت اور مخمس کو اس لیے تیسرے درجے کی شاعری تصوّر کرتے ہیں کہ اِن اصناف کا میلان بنیادی طور پر یا بیان کی طرف ہے یا (انہی کی وضع کردہ اصطلاح کے مطابق) ''براہ راست شاعری'' کی طرف ہے۔ (۲۰۷)

نظم کے سلسلے میں قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی رائے ہے کہ اقبال کے دور تک اِس میں وہ توانائی نہیں ملتی، جو اُسے دوامی زندگی عطا کر سکے۔ نظم ان کے نزدیک غزل کے مقابلے میں ایک پست صنفِ سخن تھی۔ وہ نظم نگاری کے سلسلے میں اقبال کی شاعری کو ایک پختہ اور ارتقاپزیر مرحلہ قرار دیتے ہیں۔ اُن کا تاثر ہے کہ اقبال کے ہاں نظم نگاری کی سطح پر ہمیں پہلی بار یہ احساس ہوتا ہے کہ فکر و فن کی آمیزش اِس درجہ کمال پر پہنچ کر ہی ایک لافانی شاہ کار کو جنم دے سکتی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> ''اقبال نے نظم کو ایک ہی جست میں فکر و فن کی اُن بلندیوں تک پہنچا دیا، جس کا برسہا برس کی ریاضت کے بعد بھی تصوّر محال تھا۔ غالب کی طرح اقبال کی شاعرانہ شخصیت آج ایک طویل بُعدِ زمانی کے بعد بھی ناقابلِ تسخیر ہے، یہاں تک کہ ہمارے زمانے میں نظم نگاری کا فروغ اور اُس میں تعقّل و تفکّر کی

کارفرمائی کہیں شعوری اور کہیں لاشعوری طور پر اقبال ہی کی دانش ورانہ شاعری سے کسبِ نور کرتی ہے۔" (۲۰۸)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی شعر میں جذبات کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ اگر شاعری سراسر جذبات ہی ہو کر رہ جائے تو پھر اُس کی صداقت مشتبہ ہو جائے گی۔ اقبال کی نظموں، شکوہ، جواب شکوہ، تصویر درد اور خضر راہ وغیرہ کو وہ اُن نظموں میں شمار کرتے ہیں، جو اقبال کے شاعرانہ ارتقا کو سمجھنے اور اُن کے آیندہ کے کارناموں کے سلسلے میں ایک تصوراتی فضا قائم کرنے میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔ وہ عظیم شاعری کے لیے یہ ضروری قرار دیتے ہیں کہ وہ نثر سے ممیز ہو اس لیے کہ اگر شاعری میں نثر کا اسلوب یا نثر جیسی وضاحت آجائے گی تو شاعری نہیں رہے گی اور قاری کو اپنے سے الگ کردے گی۔ (۲۰۹) شاید اسی وجہ سے وہ اقبال کی بال جبریل کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں، اس لیے کہ بال جبریل کی شاعری مذکور بالا شرائط پر پوری اترتی ہے۔ ہاشمی کی رائے میں اقبال کی اصل عظمت کا ضامن اُن کا یہی شعری مجموعہ بالِ جبریل ہے۔ اس لیے کہ ان کی رائے میں اقبال نے اِس شعری مجموعے میں فکر و فن کی اُن بلندیوں کو چھو لیا ہے، جو دنیا کے کچھ ہی شعرا کو میسر آسکی ہیں۔ وہ بالِ جبریل کو تعقل و تفکر کی شاعری قرار دیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ یہ بھی کہتے ہیں:

> "یہاں محسوس ہوتا ہے کہ اس کا اصل سرچشمہ شاعر کا تعقل نہیں، اس کا وجدان ہے، جس سے گزر کر اُس میں آفاقیت کے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں، جو اقبال کو عالمی ادب کے دوسرے ممتاز شعرا سے بہت قریب کردیتے ہیں"۔ (۲۱۰)

ہاشمی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کو شاعری کی دنیا میں عظمت و رفعت بخشنے والی چیز، ان کا پیغام بھی ہے، لیکن اِس سے زیادہ وہ اقبال کی فن کارانہ بصیرت کو یہ کریڈٹ دیتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ پیام کی حامل تو اقبال کی باقی شاعری بھی ہے، لیکن اسے وہ مقام و مرتبہ نہیں حاصل ہو سکا، جو بالِ جبریل کو حاصل ہے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اردو شاعری کی صنفِ غزل میں سب سے زیادہ اہمیت میر اور غالب کو دیتے ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ میر و غالب کی غزل کا شیشہ نازک مقصدیت، نظام فکر اور عقیدے کے سنگ ہائے سخت کی تاب نہیں لا سکتا۔ میر و غالب کے ہاں کسی نظام فکر یا

نظریہ و عقیدہ کی تلاش و جستجو محض فضول ہے اور یہی چیز ان دونوں کے کلام کو تاثیر اور دل کشی سے ہم کنار کرتی ہے۔ خصوصاً میر کی غزل کے بارے میں وہ کہتے ہیں:

"میر ایک نازک لہجے میں نازک خیال اور مدّھم سُر میں نغمہ سرا ہونے والے شاعر ہیں، جن کے یہاں ایک ایسا شعری گداز ہے، جو دلوں کو پگھلا کر موم کر دیتا ہے"۔ (۲۱۱)

اُن کا خیال ہے کہ میر کی شاعری کسی فلسفیانہ موشگافی کی متحمل نہیں ہو سکتی اور نہ اس پر کسی نظریے کا اطلاق ہو سکتا ہے، بل کہ کہیں کہیں ان کے شعروں کی نزاکت اور نرمی اِس حد کو پہنچ چکی ہے کہ تشریح و وضاحت کی بھی تاب نہیں لا سکتے، اِس لیے کہ اِس عمل سے اُن کا حُسن مجروح ہوتا ہے۔ ہاشمی صاحب محسوس کرتے ہیں کہ مستقبل میں ہماری شاعری خصوصاً غزل کی شاعری بالواسطہ اظہار کی روش اپنالے گی، راست گوئی یا وضاحت کی روش اس سے میل نہیں کھاتی اور جب یہ کیفیت پیدا ہو جائے گی، جب ہی یہ مغرب کی علامتی اور ابہامی شاعری کا مقابلہ کر سکے گی۔

اُردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر محمّد قلی قطب شاہ کے بارے میں ہاشمی صاحب کا خیال ہے کہ وہ غزل کی روایت سے آشنا تھا۔ چناں چہ جہاں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ محمّد قلی قطب شاہ، حافظ کی فارسی غزلوں کا دم بھرتا ہے، وہیں ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اس کی شاعری میں فارسی کے دوسرے غزل گو شاعروں کے نام بھی جگہ جگہ ملتے ہیں۔ حافظ سے اس کی والہانہ وابستگی کا عالم یہ تھا کہ اس نے حافظ کے کلام کے چربے اتارنے کی کام یاب کوشش کی ہے۔ البتہ وہ قلی کو اس پہلو سے پسند نہیں کرتے کہ اس کے جذبۂ عشق میں کافی حد تک سطحیت اور جنسیت کا پہلو ملتا ہے اور اعلیٰ شاعری خصوصاً غزل کی شاعری کے لیے، جس سوزِ دروں اور بلند نگہی کی ضرورت ہے، وہ اس کے ہاں ناپید ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

"مختلف النوع شعروں کی مثالوں سے ہم یہ نتیجہ بہ آسانی اخذ کر سکتے ہیں کہ محمّد قلی قطب شاہ شاعری سے زیادہ مصوّری اور عشق زیادہ حسن کا دل دادہ ہے۔ وہ کیٹس کی طرح وسیع المشرب ہے، جو مسلکِ حسن پرستی پر ایمان رکھتا ہے"۔ (۲۱۲)

لیکن انھوں نے محمّد قلی قطب شاہ کو کیٹس سے اِس معنی میں ممتاز قرار دیا ہے کہ وہ حُسن کی

پرستش حُسن برائے حُسن نہیں کرتا، بل کہ خود بھی اس کی لطافتوں سے فیض یاب ہونا اور رعنائیوں میں کھونا چاہتا ہے، وہ کوہ و بیاباں اور صحرا و دریا کے حُسن بھی عزیز رکھتا ہے لیکن نسوانی حُسن اُسے زیادہ عزیز ہے۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے بعض ناقدین کے اِس خیال کی تغلیط کی ہے کہ محمّد قلی قطب شاہ تصوّف کا بھی دل دادہ تھا۔ اُنھوں نے لکھا ہے:

"تصوف پر اتنا زیادہ اصرار کہ شاعری کے لیے لازم و ملزوم چیز ہے، میرا خیال ہے صحیح نہیں، اِس لیے کہ تصوّف کسی کے شعری محاسن یا معائب کو پرکھنے کی کسوٹی نہیں ہو سکتا۔ البتّہ یہ ضروری ہے کہ شعرا چوں کہ اپنی ایک فلسفیانہ ذہنی سطح رکھتے ہیں اور کائنات میں موجود ہر مسئلے پر غور و فکر کرنے کے بھی عادی ہوتے ہیں، اس لیے عموماً تصوّف جو کہ مشرقی شاعری کا ایک جزو لاینفک بن کر رہ گیا تھا، اس کی تلاش ہر شاعر کے یہاں ضروری سمجھی جاتی ہے"۔ (۲۱۳)

انھوں نے مزید لکھا ہے:

"محمّد قلی قطب شاہ کے یہاں تصوّف ان معنوں میں ہر گز نہیں ہے، جن معنوں میں یہ ہمیں میرؔ، مومنؔ، غالبؔ یا آگے چل کر فانیؔ اور اصغرؔ کی شاعری میں ملتا ہے، قلی قطب کی شاعری میں اس کے برعکس تصوّف کے کچھ دھندلے نقوش ملتے ہیں، جو روحِ عصر کی پیداوار کہے جا سکتے ہیں، ورنہ شعوری طور پر اس نے اس کا کبھی التزام نہیں کیا اور حق تو یہ ہے کہ اُسے اتنی فرصت ہی نہ تھی کہ وہ زندگی کے ان پہلوؤں سے بھی تعارض کرتا، جن سے براہ راست اس کا واسطہ ہی نہ تھا"۔ (۲۱۴)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی، محمّد قلی قطب شاہ کو شاعرِ حُسن قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ حُسن ہی کی چھاؤں میں اپنی زندگی کے چند لمحے گزارنے میں عافیت محسوس کرتا ہے۔ مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ (محمّد قلی) جس حُسن کا پجاری ہے، وہ اپنے اندر متعدد ابعاد رکھتا ہے۔ اس کی جھلک سنگ و خشت، دریا و تالاب، کوہ و بیاباں اور شعلہ و شبنم میں بھی ہے اور محبوب کے عارض و گیسو اور لب و دہن میں بھی۔ یعنی اس کا حُسن ایک "بتِ ہزار شیوہ" ہے، جو ہر جگہ آزاد ہے اور کہیں بھی مقیّد نہیں ہے۔

مرزا محمّد رفیع سوداؔ کی عام شہرت ایک قصیدہ گو کی حیثیت سے ہے لیکن قاضی

عبید الرحمٰن ہاشمی نے انھیں ایک مرثیہ گو کی حیثیت سے بھی متعارف کرایا ہے۔ ہاشمی کا خیال ہے کہ سوداؔ کو اپنے دور میں جو مرثیے کی روایت ملی تھی، اگرچہ وہ اُس سے آگے نہیں بڑھ سکے تاہم اُنھوں نے اُس روایت سے محض مصالحت کرنے پر اکتفا نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ سودا نے اردو مرثیہ گویوں کی دنیا میں سنگ میل کی حیثیت اختیار کرلی۔ حتیٰ کہ انیسؔ و دبیرؔ نے نہ صرف ان سے کسبِ فیض کیا، بل کہ اُنھیں بھی اپنی منزل کا سراغ سوداؔ ہی کے مرثیوں سے نصیب ہوا۔ اُنھوں نے ''کلیاتِ سودا'' سے بہتر مرثیوں کی نشاں دہی کی ہے اور اُنھیں تین حصوں میں منقسم کیا ہے۔ پہلی قسم اُن مراثی کی ہے، جن میں قصیدے کا حُسن ملتا ہے، اُن میں تشبیب و گریز کے سارے آداب ملتے ہیں۔ اُن میں سوداؔ نے غزل کا لطف بھی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، اور تیسری قسم اُن مراثی کی ہے، جن میں واقعہ نگاری کو اہمیت دی گئی ہے۔ سوداؔ کے مراثی کا جائزہ لیتے ہوے انھوں نے لکھا ہے:

> ''آسمانِ مرثیہ نگاری میں سوداؔ ایک ایسے ستارے کے مانند ہیں، جو کاروانِ تخیّل کو ایک نئی سمت اور نئی تگ و تاز سے آشنا کرتا ہے''۔ (۲۱۵)

قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے غالبؔ کی شاعری کا بہ غور مطالعہ کیا ہے۔ شیخ اکرام کے الفاظ میں وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ''مرزا کا دل ایک ایسا جامِ جہاں نُما ہے، جس میں فقط ایک ہی نقش نظر نہیں آتا، بل کہ فطرت کے تمام نقوش باری باری سے نمایاں ہیں۔'' ہاشمی کا خیال ہے کہ غالبؔ میرؔ کی طرح فنا فی العشق ہونا پسند نہیں کرتے، وہ ڈوب کر ابھرنا بھی جانتے ہیں اور محبوب سے بے نیاز بھی ہو سکتے ہیں۔ ان کی رائے میں غالبؔ کی دیوانگی و ہوشیاری میں ایسا تصادم اور ایسا امتزاج ہے کہ انھیں نہ محض عاشق کہا جا سکتا ہے اور نہ محض فلسفی۔ وہ غالب کو دنیا کے اُن چند عظیم فن کاروں میں شمار کرتے ہیں، جو ہر انسانی جذبے کو اپنے اوپر اس طرح طاری کرنے پر قادر ہیں کہ ہم اُنھیں پہلی نظر میں ہرگز نہیں پہچان سکتے۔ وہ اپنی شاعری میں ہزاروں پیکروں میں جلوہ گر ہوے ہیں اور انھیں ہر جامہ زیب دیتا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ غالبؔ نے انھیں تمام پامال کلاسیکی موضوعاتِ حسن یا جفا و وفا کو لیا ہے، جن میں قدیم غزل گو شعرا سر کھپاتے رہے ہیں لیکن غالبؔ نے اپنی منفرد خلّاقانہ بصیرت سے اُن میں حسن آفرینی اور حسن کاری کا وہ جادو جگایا کہ یہ نئے اور جاوداں شانِ بہار کے حامل ہو گئے۔ اس صورت میں ہاشمی کے نزدیک غالبؔ کے ہاں روایت سے بغاوت کے ساتھ ساتھ توسیعِ روایت کا بھی

بڑا اچھا سلیقہ ملتا ہے۔ وہ غالبؔ کو، وہ پہلا باشعور فن کار تسلیم کرتے ہیں، جو حُسن کو چند مخصوص خانوں میں اسیر کرنے یا اس کا جامد تصوّر پیش کرنے کی بہ جاے زندگی کی متضاد حقیقتوں کے امتزاج سے حسن آفرینی اور حُسن پرستی کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کرتا ہے۔ (۲۱۶) "غالبؔ کا المیاتی شعور" اور "میر انیسؔ کا امتیاز"، ہاشمی کے وہ مضامین ہیں جنھیں تشریحی یا تاثراتی تنقید کا شاہ کار کہا جاسکتا ہے۔ البتہ یہ ان کے کسی نقطۂ نظر کی نشاں دہی نہیں کرتے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کے نزدیک فانیؔ کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں قنوطیت کی لہریں بھی ملتی ہیں اور سوز و غم کا گداز بھی۔ لیکن نشاطِ زیست کا کوئی سامان نہیں ہے۔ اس لیے کہ فانیؔ کو زندگی کے کرب اور اس کی سفّاکی کی لذّت سے اتنی فرصت ہی نہیں ملتی کہ وہ زندگی کی محدود اور چند روزہ مسرّتوں سے اپنے دامنِ فکر کو آلودہ کریں۔ ان کی راے میں یہ فانیؔ کا بہت بڑا کمال ہے کہ انھوں نے حالات کی شدید نرمی و گرمی کے باوجود اپنے لہجے میں فرق نہیں آنے دیا اور سوز و سازِ غم کی جو جھنکار ان کی شاعری میں ابتدا میں تھی وہ آخر تک باقی رہی، اگر ایسا نہ ہوتا تو اُن کے کلام میں شاید دل کشی و دل بستگی کی وہ کیفیت نہ ہوتی جو فانیؔ کی شناخت بن کر رہ گئی ہے۔ (۲۱۷)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کا خیال ہے کہ تصوّف و معرفت کی دنیا میں پناہ لینے کے بعد فانیؔ اور زیادہ کش مکشِ حیات میں مبتلا ہوگئے، ان پر اور شدّت کے ساتھ غم والم کی یلغار ہونے لگی اور اسی کربِ مسلسل کی برکت ہے کہ فانیؔ دنیاے شاعری کو فکر و فن کے کچھ ایسے تاب دار موتی دے گئے کہ ان کی تاب ناکی و تابندگی روز افزوں ہوتی جا رہی ہے۔ (۲۱۸)

ہاشمی کو فانی کے ہاں یہ بات رہ رہ کر کھٹکتی ہے کہ انھوں نے شاعری میں غم والم، حزن و یاس اور کرب و بے دلی کا جو تصوّر پیش کیا ہے، وہ ان معنوں میں تو ضرور آفاقی ہے کہ اُس کا تجربہ معمولی انسان کر سکتا ہے۔ لیکن ان معنوں میں محدود بھی ہے کہ اُس کا تعلق بنیادی طور پر صرف فانیؔ کی اپنی ذات سے ہے۔ ہاشمی یہ خیال کرتے ہیں کہ غالباً اسی وجہ سے لوگ فانیؔ کی شاعری کو ان کی حیات کا نوحہ اور مرثیہ کہہ دیتے ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ ہمیں یہاں شعورِ غم تو ضرور ملتا ہے لیکن سرورِ غم نہیں ملتا۔ (۲۱۹)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے حسرتؔ موہانی کی شاعری اور اُس پر کی گئی تنقیدوں کا بھی جائزہ لیا ہے اور اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہوئے بتایا ہے کہ حسرتؔ کے ناقدین نے

حسرتؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ انھوں نے حسرتؔ پر لکھتے وقت حسرتؔ کی غزل کو کسوٹی بنانے کے بہ جاے میرؔ و غالبؔ کی غزلوں کو کسوٹی بنایا ہے۔ انھوں نے ناقدین کی اس روش پر سخت تنقید کی ہے کہ تنقید نگاروں میں موازنے کا یہ شوق شبلی نعمانی کی دیکھادیکھی پیدا ہوا ہے، جنھوں نے انیسؔ و دبیرؔ کا موازنہ کر کے ان کے خیال میں شدید غلطی کا ثبوت دیا ہے۔(۲۲۰)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے فراقؔ گورکھپوری کے اِس بیان پر بھی گرفت کی ہے کہ ''کلامِ حسرتؔ کی صوتیات میں جو ایک رقاقت ہے، وہ اُن کی تخییل اور شعور میں بھی ہے۔ حسرت کی شاعری میں رگ و پٹھے کی کمی ہے۔ ان کی آواز میں ٹھوس پن نہیں ہے، یعنی ان کی آواز بھرپور نہیں ہے۔ ان کی آواز تحت اللجہ ہے یعنی گنگناہٹ ہے۔ یہ زیرِ لب تکلّم ابھر نہیں پاتا۔ یہی وہ باتیں ہیں جو غزل میں حسین ترین غزل کے امام میرؔ، آتشؔ اور غالبؔ سے انھیں پیچھے رکھتی ہیں''۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے تنقید کے اِس طریقہ کار کو قدیم اساتذۂ سخن کے تیئں ذہنی مرعوبیت اور حسرتؔ کے تیئں تعصّبِ ذہنی قرار دیا ہے۔ ان کی اس دوٹوک راے سے اختلاف کی گنجایش نہیں کہ فراقؔ نے حسرتؔ کے تعلق سے جو رویہ اپنایا ہے، اُس کے پس منظر میں خود فراقؔ کی شاعرانہ شخصیت بھی موجود ہے، جو میرؔ، غالبؔ اور آتشؔ کو کسی نہ کسی طرح انگیز کرلیتی ہے لیکن حسرتؔ کے شاعرانہ قد سے اسے اپنا قد زیادہ اونچا نظر آتا ہے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے ناقدینِ حسرتؔ کی اس بات کی بھی تردید کی ہے کہ حسرتؔ کی شاعری کے موضوعات عاشقانہ، صوفیانہ اور پھر کافی حد تک سیاسی ہیں اور اسی وجہ سے ان کے ہاں وسعت اور تنوع کا فقدان ہے۔ ہاشمی کا نقطۂ نظر ہے کہ افسانے یا موضوعاتی شاعری میں تو موضوعات کی اہمیت ہے لیکن غزل کے لیے نہیں۔ غزل کا ہر دوسرا شعر ایک نیا موضوع رکھتا ہے۔ غزل میں اصل اہمیت موضوع کے بہ جاے شعر کی جمالیاتی ہیئت میں کامل انضمام کی ہے۔ جب موضوع اور ہیئت ناخن و گوشت کے مانند ایک دوسرے کا جزو اعظم بن جاتے ہیں، اسی وقت ایک اعلیٰ شاعری وجود میں آتی ہے۔(۲۲۱) انھوں نے فیصلہ کن انداز میں خیال ظاہر کیا ہے کہ حسرتؔ کی شاعری میں وہ تاثیر ہے کہ وہ ہر عہد کے دل کی دھڑکن بنے رہیں اور ان کی شاعری میں بڑی شاعری کے امکانات ان کے تمام ہم عصروں سے کہیں زیادہ واضح اور بھرپور انداز میں موجود ہیں۔(۲۲۲)

ہاشمی فیضؔ کی شاعری میں عشق کو نہایت قوی اور متحرک جذبے کے طور پر دیکھتے

ہیں۔ وہ اس جذبے کو اپنی تبدیل شدہ شکل کے ساتھ ہر عہد کی شاعری کے ہم رکاب تصوّر کرتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ فیض کے مجموعہ ہائے کلام "نقش فریادی" اور "دست صبا" کے وسیلے سے فیض کی جو عشقیہ شاعری سامنے آتی ہے، وہ اِس فطری اصول کے طور پر ارتقا پزیر نہیں ہے، جس معنی میں شاعر بہ تدریج دانش وری اور بلوغ کی منزلیں طے کررہا ہے۔ فیض کے "دستِ صبا" اور "نقش فریادی" کے دور کی شاعری میں ہمارا سابقہ عشقیہ جذبات کے اکہرے پن سے پڑتا ہے، جس میں نہ کوئی تاثیر ہے اور نہ کوئی نیاپن۔ (۲۲۳) البتہ فیض کے "زنداں نامہ" کے دور کی شاعری کو اُنھوں نے نقطۂ انحراف قرار دیا ہے، جہاں پہنچ کرنہ صرف یہ کہ فیض کے تصوّر عشق میں تبدیلی آجاتی ہے، بل کہ تصوّرِ محبوب بھی بدل جاتا ہے۔ (۲۲۴)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے ترقی پسند شاعر افتخار عارفؔ کی غزل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے انھیں کلاسیکی شعری روایت کا محافظ وپاسبان قرار دیا ہے۔ ان کی نظر میں جدید ترقی پسند شعرا میں یہ امتیاز وافتخار صرف افتخار عارفؔ کو حاصل ہے کہ انھوں نے فکر کی برتری کو تسلیم کرتے ہوئے حرمتِ فن کو پہچانا ہے اور اپنے افکار کو فنّی آداب کا پابند بنایا ہے۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کے تنقیدی کارناموں میں اُن کی کتاب "شعریاتِ اقبال" ایک اہم کارنامہ ہے۔ دراصل یہ ان کا وہ تحقیقی مقالہ ہے، جو انھوں نے پروفیسر خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم کی نگرانی میں پی۔ ایچ ڈی کی ڈگری کے لیے تحریر کیا تھا۔ اِس مقالے میں انھوں نے جدید وقدیم اور مشرق ومغرب کے ادبی وشعری مطالعے سے اقبال اور ان کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس ذیل میں انھوں نے اقبال کی شاعری میں استعمال ہونے والی تشبیہات، استعارات اور علامات کو خصوصیت کے ساتھ اپنی تنقید وتحقیق کا موضوع بنایا ہے اور یہ دریافت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اِن تینوں لسانی ہیئتوں کا استعمال اقبالؔ کے ہاں کہاں اور کن کن جہتوں سے ہوا ہے۔ اِس تحقیقی مطالعے کے دوران انھوں نے یہ بات شدّت کے ساتھ محسوس کی ہے کہ اِن لسانی ہیئتوں سے جو جرأتِ شوق حاصل ہوئی ہے، وہ اقبالؔ سے پہلے کسی کا بھی مقدر نہیں بن سکی۔ (۲۲۵)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے اقبال کے شعری اسلوب کو اُن کے اشعار کی مدد سے مختلف زاویوں سے جانچا اور پرکھا ہے اور اِس جانچ اور پرکھ سے وہ اِس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ

چوں کہ اقبالؔ بنیادی طور پر شاعر ہیں اور ان کا شعری وجدان ہمہ وقت پرواز کے لیے نئی وسعتوں کی تلاش میں رہتا ہے، اِس لیے اُن کی تشبیہات میں تخلیقی آب و رنگ ملتا ہے۔ لیکن ان کا احساس ہے کہ اقبال کے فن کی حقیقی نقش گری انھیں تشبیہات سے ہوتی ہے، جن کا میلان انقلابیت کی طرف ہے۔ اُنھوں نے اقبالؔ کے استعارات کا مطالعہ کرنے کے بعد اِس بات کا اظہار کیا ہے کہ تشبیہات زیادہ دور تک اقبالؔ کا ساتھ نہیں دے پاتیں اور اقبالؔ کی شاعری میں رنگ و بو کے جتنے تصوّراتی پیکر استعاروں نے پیش کیے ہیں، اُتنے علامات کے ذریعے بھی ممکن نہیں ہو سکے اور یہ بھی کہ استعارات کے مقابلے میں اقبالؔ کی علامتیں کم زور ہیں۔(۲۲۶)

''شعریاتِ اقبال'' کے اس مطالعاتی سفر میں قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے یہ بار بار محسوس کیا ہے کہ اقبال اپنی تمام تر سعی وجہد کے باوجود بالعموم ''شعریت'' اور ''حقیقت نگاری'' کی کش مکش میں گرفتار ملتے ہیں، اس لیے کہ اقبالؔ نے جن مرئی یا غیر مرئی حقائق کو شاعرانہ ضرورتوں کے لیے نقطۂ ارتکاز بنایا، وہ بیش تر زندگی کے ٹھوس اور جامد پیکر تھے، جو تخلیق کی گرمی سے بھی پگھل نہ سکے تاہم ان کا خیال ہے کہ جہاں کہیں بھی اقبالؔ نے اپنا رشتہ عظیم تخلیقی فن کاروں کے عالم گیر شعری مسلک سے اُستوار کر لیا ہے اور وہ زندگی کی سطحی بے معنی، سادہ اور خشک مباحث سے دامن کش ہوئے ہیں، اُس کی وسعت، فراخی، نیرنگی اور جمال کے تماشائی ہوئے ہیں۔(۲۲۷)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اقبالؔ کو اُردو شاعری کی روایت کا پہلا وہ شاعر تصوّر کرتے ہیں، جس کے ہاں سادے سے سادہ لفظ ایک پیچیدہ تصوّر اور فلسفیانہ معانی کا حامل بن جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''اِس میں کوئی شک نہیں کہ ان (اقبالؔ) سے قبل اُردو شاعری میں الفاظ کا یہ سرمایہ درآمد کیا جاتا تھا، اس میں شاعر کا مافیہ و مدّعا بھی ہوتا تھا لیکن اقبالؔ کی انفرادیت و اہمیت یہی ہے کہ اُنھوں نے ایک سمجھے بوجھے فلسفہ و تصوّر کو شاعری کی زبان میں اس طرح پیش کیا، جسے ہم اُن کا لاشعوری تجربہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں، جو کسی بھی شاعر کا بیش قیمت عطیہ ہے۔ اقبالؔ کی تشبیہات کا یہی وہ انفرادی وصف بھی ہے، جو اُنھیں دیگر تمام شعرا پر قدرے بالاتری

دلاتا ہے"۔(۲۲۸)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کے تحقیقی مطالعے کے نتیجے میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ اقبال کی شاعری میں استعارات کو خاص اہمیت حاصل ہے، وہ جب سیدھی سے سیدھی اور عام فہم بات کو استعارے کے لباس میں ملبوس کر کے پیش کرتے ہیں تو وہ بات ان کی اپنی بن جاتی ہے۔ اور یہ بھی کہ اُنھوں نے اپنی شاعری میں جتنی کثرت سے استعارات کو استعمال کیا ہے، تشبیہات اور علامات اس کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔(۲۲۹) اِس طویل شعریاتی مطالعے سے ہاشمی کا یہ نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے کہ اقبال کے تخلیقی عمل اور تعقل و تفکّر کے جتنے عناصر پائے جاتے ہیں، اس کے مدِّ مقابل اُردو کی پوری شعری تاریخ میں صرف غالبؔ کی شاعری رکھی جاسکتی ہے۔ اِس کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ اقبال کے تفکّر اور استغراق کا محور کوئی مخصوص جہت نہیں ہے۔ حیات و کائنات کے تقریباً تمام پہلو اُس کی زد میں ہیں، اِسی وجہ سے وہ اقبال کے شاعرانہ افکار کی تفہیم کے لیے محض غم یا نشاط کی حقیقت سے آگہی کو ہی کافی نہیں سمجھتے۔(۲۳۰)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اپنی تنقیدوں میں مشرقی شعریات اور مشرقی اُصولِ نقد کو بنیاد بنا کر فن پارے کو پرکھتے ہیں، اس کی سب سے بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ انھوں نے کئی برس تک اقبال کے استعاروں، تشبیہوں اور علامتوں کا مطالعہ کیا ہے اور اقبال کا لسانی و فکری سرمایہ بیش تر مشرقی شعریات ہی کے دائرے میں ملتا ہے۔ اُنھوں نے ادبی مطالعے کو کبھی ہیئت اور موضوع کے الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا، بل کہ ہمیشہ جمالیاتی و فنی تنظیم کو ایک عضویاتی وحدت کی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے نزدیک ادبی کلّیت اکثر اوقات انسانی وجود کی کلّیت کے مانند ناقابلِ تفہیم رہی ہے، جس کی معنویت اور افادیت کا کوئی تصور اجزا میں برآمد ہونے کی بہ جائے اس کی مجموعی وحدت اور سالمیت سے وابستہ ہے اور مطالعہ ادب کی یہ وہ جہت ہے، جس کی ضرورت اور ماہیت سے مابعد جدیدیت "اُبھرنے والے تنقیدی نظریات میں بھی انکار نہیں کیا گیا ہے۔ بہ قول محمود ہاشمی: قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی بنیادی طور پر ادب کے ایک سچّے اور ذمّے دار طالب علم ہیں۔ مختلف زمانوں کی ادبی روایت سے اُن کا گہرا تعلق ہے اور وہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اِس نظریے کو اپنا راہ بر بنائے ہوئے ہیں کہ کلاسیکی روایت اور ادب کے عمومی مطالعے کے بغیر کوئی ستھرا ادبی ذوق پروان نہیں چڑھ سکتا"۔

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تنقیدی تحریروں کا ایک اہم امتیاز زبان و بیان کا رکھ رکھاؤ، محاورات و روزمرہ کا برمحل استعمال، تشبیہات، استعارات اور کنایات کا چابک دستانہ التزام بھی ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ تنقید اور شعر کی زبان میں معمولی نہیں غیر معمولی فرق ہوتا ہے۔ تنقید میں فیصلے اور محاکمے کی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ اِس لیے کہ یہ کھرے کھوٹے کو پرکھنے کا فن ہے۔ جب کہ شعر میں جو بات کہی جاتی ہے، رموز و علائم اور اشاروں اور کنایوں کی زبان میں کہی جاتی ہے۔ فیصلے، محاکمے یا وضاحت سے شعر شعر نہیں رہ جاتا، بل کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں وہ "غیر شعر" بن جاتا ہے۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تنقیدوں میں بالعموم تنقید کی زبان اور تنقید کا اسلوب ملتا ہے، لیکن کچھ مضامین ایسے بھی ہیں، جو اپنے موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے تنقیدی مضامین ہیں، لیکن ان میں جو زبان استعمال ہوئی ہے یا جو اسلوب برتا گیا ہے، وہ سراسر شاعرانہ ہے تاہم یہ اُن کا کمال ہے کہ اُنھوں نے جو بات کہی ہے، وہ شاعرانہ زبان یا اسلوب کے شکوہ میں دب کر غائب نہیں ہوئی ہے۔ اُنھوں نے اپنے مضمون "تخلیقی فکر۔ حدود و امکانات" میں شاعر کے مقام و مرتبہ کی تعیین کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "زندگی کے یہ نایاب جلوے، ہر عہد کی شاعری کا سرمایۂ امتیاز رہے ہیں، یہ زندگی جو کہیں شعاعِ آفتاب سے منور قطرۂ شبنم کے عکسوں کا تموج بن کر اُبھرتی ہے، کہیں سرخیِ لبِ محبوب اور نرمیِ برگِ گل کے نظرافروز جلووں کی آماج گاہ ہے، کہیں خیال و خواب کی کھنچی ہوئی طنابوں میں اسیر بے نیل مرام تو کہیں حدِ خیال تک پھیلی ہوئی بے کراں وسعتوں میں ہر لمحہ محوِ پرواز دشت و جبل، صحرا و دریا کے رخِ روشن کا عکس، کہیں دور وادی و کہسار میں رم خوردہ غزالوں کا مسکن، کہیں عروسِ شب کی مانگ میں کہکشاں کی افشاں اور جبیں پر چاند ستاروں کی جھلملاتی شمعوں کا ہالہ، کہیں زلفِ عنبریں کی مانند جھکی ہوئی شاخِ گلاب کا مشامِ جاں میں سرایت کرتا ہوا خوش بوؤں کا جھونکا۔ یہ اس کائنات کے محض چند مظاہر اور جھلکیاں ہیں، جن کی نمود سے شجرِ شاعری برگ و بار لاتا اور جوان ہوتا ہے۔ اِن تمام اجزا اور ریزہ ریزہ منتشر اکائیوں میں شاعر کا جنوں پرور تخیل ایک گہرا معنوی اور دائمی ربط تلاش کرتا ہے"۔ (۲۳۱)

آپ دیکھیں گے کہ اس پورے اقتباس میں خالص شعری وافسانوی اسلوب وزبان کا استعمال ہوا ہے۔ اِسے پڑھنے سے ایسا لگتا ہے کہ کسی تنقیدی مضمون کا اقتباس نہیں بل کہ کسی نظم کا ٹکڑا ہے یا انشائیہ۔ لیکن اِس کے پردے میں ہاشمی نے جو زندگی کی تعبیر پیش کی ہے اور اِس میں شاعر کے مقام و مرتبے کی تعیین کی ہے، وہ بہ ہر حال اپنی جگہ ایک اہمیت رکھتی ہے اور میرا خیال ہے کہ شاعر کی تعینِ قدر کے سلسلے میں جو یہ تشبیب کے طور پر زندگی کا مذکور ہوا ہے، اس سے ہٹ کر کسی دوسرے اسلوب یا پیرایے میں ہوتا تو شاید شاعر کی تعینِ قدر کی تفہیم اتنے زوردار انداز میں نہ ہوتی، جتنے زوردار انداز میں ہوئی ہے۔ اپنے مضمون ''غالبؔ کے ایک شعر کا تجزیاتی مطالعہ'' میں انہوں نے لکھا ہے:

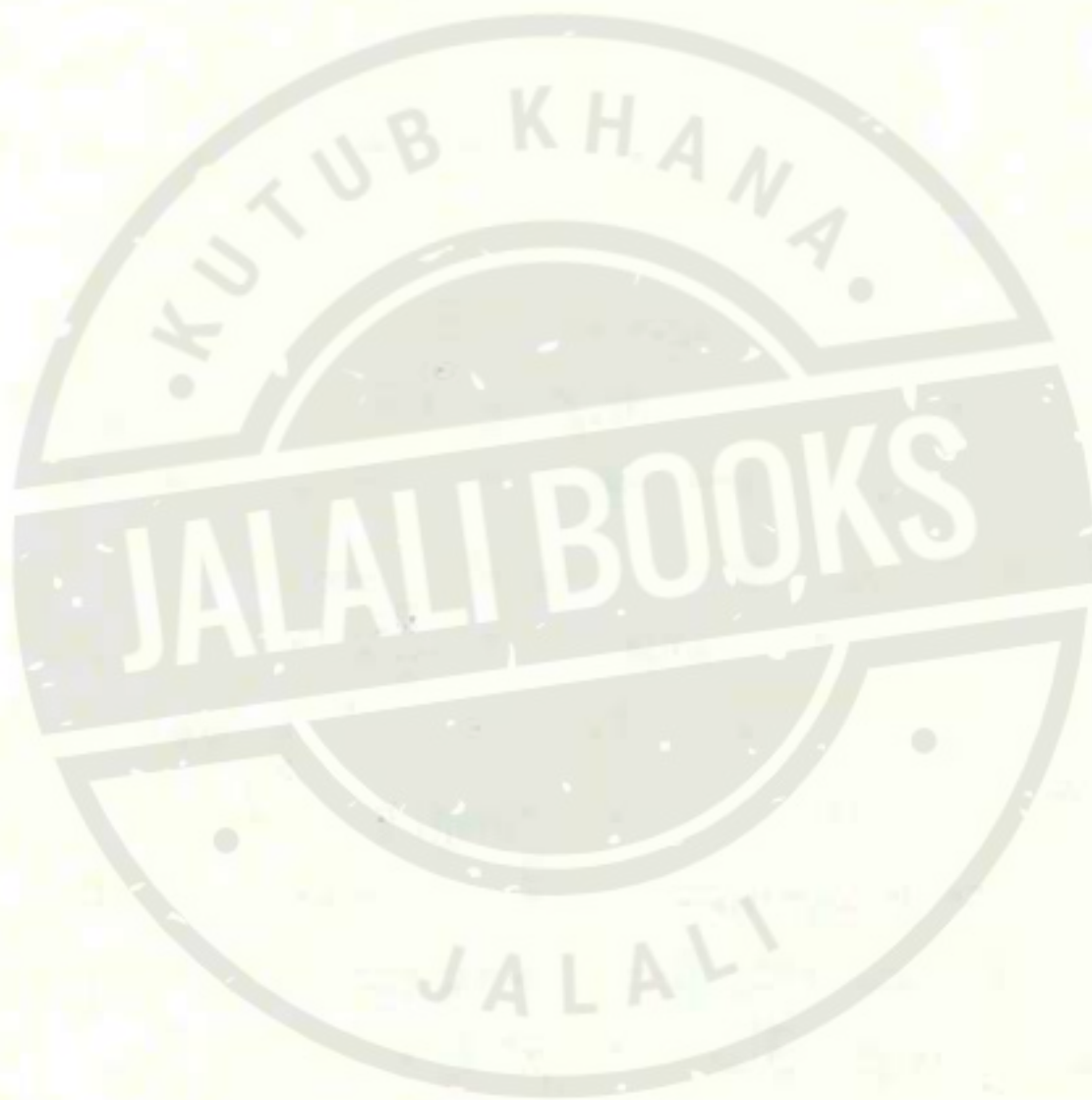
''خود میرا ذہن بھی غالبؔ کی مشکلات کی جانب جاتا ہے، اس لیے کہ غالبؔ کو اپنی ترسیل کے مسائل کا بڑا شدید احساس تھا، لیکن چوں کہ وہ مہمل گو نہ تھے، اس لیے اُنھیں یقین تھا کہ وقت کی برف پگھل جائے گی، ان کے نازک اور لطیف احساسات بھی فنانہ ہو سکیں گے اور جب بھی سنجیدگی کے ساتھ توجہ صرف کی جائے گی، شعر کے صدف سے معانی کی شعاعیں پھوٹ نکلیں گی۔ اُنھوں نے اِس ریاضت کے لیے کسی مخصوص عہد یا معاشرے کی نشان دہی نہیں کی تھی''۔ (۲۳۲)

یہ مختصر سا اقتباس اپنے اندر شعری زبان ولطافت بھی رکھتا ہے اور تنقید کا صاف، واضح اور دوٹوک فیصلہ بھی صادر کرتا ہے۔

افتخار عارفؔ کی غزل کا مطالعہ کرتے ہوئے قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی نے ان کے مقام و مرتبے کا تعیّن کیا ہے اور لکھا ہے:

''افتخار عارفؔ نے ایک ایسی کائنات وضع کی ہے، جو نَفَس گرم کی خوش بوؤں سے آباد ہے، یہاں عکسِ رخِ دل دار کی بہاریں تو کم ہیں لیکن زخم خوردہ روح کی پکار قدم قدم پر سنائی دیتی ہے۔ زندگی کے ان گنت آباد خرابوں کا یہ مسکن شعلہ نور سے منوّر ہے، جہاں ہمارے لحظہ لحظہ منہدم ہوتے ہوئے وجود کے لیے بہ جز حرف وصوت کی بازگشت کے جینے کا کوئی دوسرا سہارا نہیں ہے۔ خیال وخواب سے متصادم شاعر کی نظر عصری حادثات کے روزن سے

سر نکالتی ہے تو اپنے ساتھ ایک نئی آب و تاب اور قطعاً نئی روشنی لے کر نمودار ہوتی ہے"۔ (۲۳۳)

ہاشمی کے تنقیدی مضمون کا یہ اقتباس سر تا سر ادبی اور شاعرانہ ہے۔ اس میں تنقیدی اُسلوب یا تنقیدی زبان کی تلاش سعیِ رائگاں ثابت ہوگی۔ لیکن اُنھوں نے افتخار عارف کے شاعرانہ مقام و مرتبے کے تعین کے لیے جس تنقیدی فریضے کی انجام دہی کی ہے، اس میں وہ کام یاب ہیں۔ یہی وہ چیز ہے، جسے میں قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی انفرادیت سے تعبیر کرتا ہوں۔

حواشی باب چہارم

(۱) ماہ نامہ جامعہ اکتوبر ۱۹۸۰ء ص ۴۷۳ (۲) ایضاً ص ۴۷۴ (۳) ایضاً (۴) ایضاً ص ۴۷۵ (۵) ایضاً (۶) ایضاً ص ۴۷۷ (۷) ایضاً (۸) ایضاً ص ۴۷۸ (۹) ایضاً ص (۱۰) ایضاً (۱۱) اردو خطوط (شمس الرحمٰن فاروقی) ص ۴ (۱۲) ایضاً ص ۱۲ (۱۳) ماہ نامہ کتاب نما جولائی ۱۹۹۹۵ ص ۷ (۱۴) ایضاً ص ۱۷ (۱۵) ایضاً ص ۱۷ (۱۶) ادبی تنقید اور اسلوبیات (گوپی چند نارنگ) ص ۵، ۶ (۱۷) ایضاً ص ۷۳ (۱۸) ایضاً ص ۱۳۲ (۱۹) ایضاً ص ۱۵۲ (۲۰) سانحۂ کربلا، بہ طور شعری استعارہ ص ۲۸ (۲۱) ایضاً ص ۳۰ (۲۲) ایضاً ص ۳۹ (۲۳) ایضاً ص ۴۰ (۲۴) ایضاً ص ۶۹ (۲۵) ایضاً ص ۷۰ (۲۶) ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں ص فلیپ (۲۷) ایضاً ص ۷ (۲۸) ایضاً ص ۸ (۲۹) ایضاً ص ۱۰ (۳۰) گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی ص (مناظر عاشق) ۲۵ (۳۱) ایضاً ص ۳۴ (۳۲) ایضاً ص ۱۰۱ (۳۳) اردو افسانہ۔ روایت و مسائل (گوپی چند نارنگ) ص ۴۰۸ (۳۴) ایضاً ص ۴۰۸ (۳۵) اقبال مصنفین جا) ادبی تنقید اور اسلوبیات (گوپی چند نارنگ) ص ۱۴، ۱۵ (۳۷) ماہ نامہ کتاب نما کا خصوصی شمارہ ص ۸۴ (۳۸) فن تنقید اور اردو تنقید نگاری (نور الحسن نقوی) ص ۱۷۴ (۳۹) آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب (محمد ذاکر) ص ۱۶۰ (۴۰) ایضاً ص ۱۶۱ (۴۱) ایضاً ص ۲۸۵ (۴۲) ایضاً ص ۲۸۶ (۴۳) ایضاً ص ۲۸۹ (۴۴) ایضاً ص ۲۸۹ (۴۵) ایضاً ص ۲۹۱ (۴۷) ایضاً ص ۲۹۲ (۴۸) ایضاً ص ۲۸۸ (۴۹) ایضاً ص ۳۱۵ (۵۰) ایضاً (۵۱) ایضاً (۵۲) ایضاً (۵۳) ایضاً (۵۴) ایضاً (۵۵) ماہ نامہ جامعہ (اگست ۱۹۴۶ء) ص ۲۱ (۵۶) اردو تمثیل نگاری (منظر اعظمی) ص ۲۶۱ (۵۷) ایضاً ص ۲۶۲ (۵۸) ایضاً ص ۲۸۸ (۵۹) ایضاً ص ۲۹۰ (۶۰) ایضاً ص ۳۶۵ (۶۱) ایضاً ص ۱۷ (۶۲) سب رس کا تنقیدی مطالعہ (منظر اعظمی) ص ۱۵ (۶۳) تلاش و تعبیر (منظر اعظمی) ص ۲۶ (۶۴) ایضاً ص ۲۶ (۶۵) ایضاً ص ۲۶ (۶۶) ایضاً ص ۲۹ (۶۷) ہماری زبان (یکم مارچ ۱۹۹۵ء) (۶۸) ایضاً مئی ۱۹۷۹ء (۶۹) ایضاً مئی ۱۹۹۸ء (۷۰) ماہ نامہ جامعہ دسمبر ۱۹۷۲ء ص ۳۱۶ (۷۱) اردو شاعری میں سانٹ (حنیف کیفی) ص ۱۰ (۷۲) ایضاً ص ۲۱۷ (۷۳)) ایضاً ص ۲۱۷ (۷۴) ایضاً ص ۲۱۷ (۷۵) ایضاً ص ۲۱۸ (۷۶) ایضاً ص ۲۴۵ (۷۷) اردو میں نظم معرّا اور آزاد نظم (حنیف کیفی) ص ۱۷ (۷۸) اظہار خیال (عظیم الشان صدیقی) ص ۹ (۷۹) ماہ نامہ جامعہ (مئی ۱۹۷۶) ۲۵۷ (۸۰) ایضاً (۸۱) ایضاً (۸۲) ایضاً (۸۳) ایضاً (۸۴) ایضاً (۸۵) ایضاً (۸۶) افسانوی ادب۔ تحقیق و تجزیہ (عظیم الشان صدیقی) ص ۲۸ (۸۷) ایضاً ص ۲۹ (۸۸) ایضاً ص ۲۹ (۸۹) ایضاً ص ۳۱ (۹۰) ایضاً ص ۱۲۱ (۹۱) ایضاً ص ۱۲۳ (۹۲) ایضاً ص ۱۲۴ (۹۳) ایضاً ص ۱۳ (۹۴) ایضاً ص ۴۱ (۹۵) ایضاً ص ۶۸ (۹۶) ایضاً ص ۶۹ (۹۷) ایضاً ص ۹۱ (۹۸) افسانوی ادب۔ تحقیق و تجزیہ ص ۹۵ (۹۹) افسانوی ادب۔ تحقیق و تجزیہ ص ۱۰۰ (۱۰۰) ماہ نامہ جامعہ ص ۲۲ (۱۰۱) ایضاً ص ۱۵۸ (۱۰۲) ایضاً ص ۱۸۳ (۱۰۳) شناس و شناخت (انور صدیقی) ص ۶ (۱۰۴) ایضاً ص ۱۰ (۱۰۵) ایضاً ص ۱۲ (۱۰۶) ایضاً ص ۱۷ (۱۰۷) ایضاً ص ۱۸ (۱۰۸) ماہ نامہ جامعہ (ستمبر ۱۹۶۴) ص ۲۶۴ (۱۰۹) ایضاً ص ۲۶۴ (۱۱۰) ایضاً ص ۲۶۹ (۱۱۱) ایضاً ص ۷۸ (۱۱۲) ایضاً ص ۱۲۰ (۱۱۳) ایضاً ص ۱۲۱ (۱۱۴) ایضاً ص ۱۲۲، ۱۲۳ (۱۱۵) ایضاً (جون ۱۹۸۲ء) ص ۴۴ (۱۱۶) ایضاً دسمبر ۱۹۶۴ء ص ۶۴۱ (۱۱۷) ایضاً ص ۶۴۳ (۱۱۸) ایضاً (مئی ۱۹۷۴) (۱۱۹) ایضاً ص ۱۹ (۱۲۰) ایضاً ص ۱۹ (۱۲۱)

ایضاً (فروری ۱۹۷۴ء) (۱۲۲) شناس و شناخت ص۶ (۱۲۳) نقد ریزے (مظفر حنفی) ص۱۰ (۱۲۴) باتیں ادب کی (مظفر حنفی) ص۱۸ (۱۲۵) ادبی فیچر اور تقریریں (مظفر حنفی) ص۱۹۷ (۱۲۶) ایضاً ص۱۱۷ (۱۲۷) ایضاً ص۱۱۷ (۱۲۸) نقد ریزے ص۹ (۱۲۹) ایضاً ص۲۰ (۱۳۰) ایضاً ص۲۴ (۱۳۱) برگ آوارہ (اگست ۱۹۷۰) ص۲ (۱۳۲) ایضاً ص۲ (۱۳۳) شاد عارفی۔ شخصیت اور فن (مظفر حنفی) ص۳۷۷ (۱۳۴) باتیں ادب کی ص۳۴ (۱۳۵) ایضاً ص۶۰ (۱۳۶) سہ ماہی اوراق (جون ۱۹۸۳ء) ص۴۴۰ (۱۳۷) معاصر تنقید۔ ایک نئے تناظر میں (حامدی کاشمیری) ص۱۸۴ (۱۳۸) ایضاً ص۱۸۴ (۱۳۹) معنویت کی تلاش ص۴ (۱۴۰) حرف برہنہ (عنوان چشتی) ص۷ (۱۴۱) ایضاً ص۷ (۱۴۲) ایضاً ص۷ (۱۴۳) ایضاً ص۷ (۱۴۴) تنقید سے تحقیق تک (عنوان چشتی) ص۷ (۱۴۵) عروضی اور فنی مسائل (عنوان چشتی) ص۹،۱۰ (۱۴۶) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (عنوان چشتی) ص۱۱ (۱۴۷) ایضاً ص۱۱ (۱۴۸) ایضاً ص۱۱ (۱۴۹) ایضاً ص۳۲ (۱۵۰) ایضاً ص۵۲ (۱۵۱) ایضاً ص۱۹۲ (۱۵۲) ایضاً (عنوان چشتی) ص۳۳ (۱۵۳) ایضاً ص۳۴ (۱۵۴) ایضاً ص۳۰ (۱۵۵) ایضاً ص۳۱ (۱۵۶) ایضاً ص۱۳۰ (۱۵۷) ایضاً ص۱۴۰ (۱۵۸) ایضاً ص۱۵۸ (۱۵۹) ایضاً ص۸ (۱۶۰) میرا مطالعہ (تابش مہدی) ص۷۵ (۱۶۱) اکبر کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ (صغری مہدی) ص۷ (۱۶۲) ایضاً ص (۱۶۳) ایضاً ص۸ (۱۶۴) ایضاً ص (۱۶۵) ایضاً ص۲۷۲ (۱۶۶) ایضاً ص۱۶۷ (۱۶۷) ماہ نامہ جامعہ (جنوری ۱۹۸۹ء) ص۳۱ (۱۶۸) ماہ نامہ جامعہ (جون ۱۹۸۳ء) ص۳۲ (۱۶۹) ایضاً ص۲۰۲ (۱۷۰) نئی شعری روایت (شمیم حنفی) ص۲۰۲ (۱۷۱) غزل کا نیا منظر نامہ (شمیم حنفی) ص۳۹ (۱۷۲) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس (شمیم حنفی) ص۸۱ (۱۷۳) نئی شعری روایت ص۱۸۳ (۱۷۴) غزل کا نیا منظر نامہ ص۵۲ (۱۷۵) ایضاً ص۱۰۴ (۱۷۶) ایضاً ص۱۰۴ (۱۷۷) ایضاً ص۱۰۸ (۱۷۸) نئی شعری روایت ص۲۳ (۱۷۹) ایضاً ص۲۴ (۱۸۰) ایضاً ص۲۴-۲۶ (۱۸۱) ایضاً ص۲۷ (۱۸۲) ایضاً ص۳۷ (۱۸۳) معیار شمارہ ۲ ص۳۷ (۱۸۴) ایضاً ص۳۷ (۱۸۵) ایضاً ص۳۸۰ (۱۸۶) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص۱۷ (۱۸۷) ایضاً ص۱۷ (۱۸۸) ایضاً ص۳۹۰ (۱۸۹) ایضاً ص۳۰۵ (۱۹۰) ایضاً ص۳۰۶ (۱۹۱) ایضاً ص۳۴۳ (۱۹۲) ایضاً ص۱۲۱ (۱۹۳) جدیدیت کی جمالیات (لطف الرحمٰن) ص۱۳۴ (۱۹۴) ایضاً ص۱۳۶ (۱۹۵) ایضاً ص۱۳۵ (۱۹۶) ایضاً ص۲۱ (۱۹۷) نئی شعری روایت ص۱۶۹،۱۷۰ (۱۹۸) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص۲۹ (۱۹۹) ایضاً ص۹۵ (۲۰۰) معیار ص۳۸۶ (۲۰۱) ایضاً ص۳۸۴ (۲۰۲) نئی شعری روایت ص۲۹۳ (۲۰۳) نقد شعر (قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی) ص۹،۱۰ (۲۰۴) ایضاً ص۲۱ (۲۰۵) ایضاً ص۲۵ (۲۰۶) میراث ہنر (قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی) ص (۲۰۷) نقد شعر ص۲۵ (۲۰۸) ایضاً ص۲۹ (۲۰۹) ایضاً ص۲۹ (۲۱۰) ایضاً ص۳۱ (۲۱۱) ایضاً ص۳۳ (۲۱۲) ایضاً ص۲۶ (۲۱۳) ایضاً ص۲۶ (۲۱۴) ایضاً ص۲۶ (۲۱۵) ایضاً ص۲۴ (۲۱۶) ایضاً ص۲۷ (۲۱۸) نقد شعر ص۱۲۰ (۲۱۹) ایضاً ص۲۳ (۲۲۰) ایضاً ص۱۲۴ (۲۲۱) ایضاً ص۱۲۶ (۲۲۲) ایضاً ص۱۳۱ (۲۲۳) میراث ہنر ص۹۸ (۲۲۴) ایضاً ص۹۹ (۲۲۵) شعریات اقبال ص۱۰ (۲۲۶) ایضاً ص۱۲ (۲۲۷) ایضاً ص۱۳ (۲۲۸) ایضاً ص۱۳ (۲۲۹) ایضاً ص۱۵۴ (۲۳۰) ایضاً ص۱۸۸ (۲۳۱) میراث ہنر ص۱۱ (۲۳۲) ایضاً ص۳۱ (۲۳۳) ایضاً

کتابیات

(۱) آب حیات — محمد حسین آزاد — اترپردیش اردو اکیڈمی — لکھنؤ ۱۹۸۶ء

(۲) آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب — محمد ذاکر — نئی دہلی ۱۹۸۱ء

(۳) ادب اور نفسیات — دیوندر اسر

(۴) ادبی تنقید — محمد حسن — فروغ اردو، — لکھنؤ ۱۹۵۴

(۵) ادبی تنقید اور اسلوبیات — گوپی چند نارنگ — ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، — دہلی ۱۹۸۹ء

(۶) ادبی فیچر اور تقریریں — مظفر حنفی — دہلی ۱۹۹۳ء

(۷) اردو ادب کی تنقیدی تاریخ — سید احتشام حسین — ترقی اردو بورو، — نئی دہلی ۱۹۸۳ء

(۸) اردو ادب کی مختصر تاریخ — انور سدید — مقتدرہ قومی زبان، — اسلام آباد ۱۹۹۱ء

(۹) اردو افسانہ روایت اور مسائل — گوپی چند نارنگ — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، — دہلی ۱۹۸۱ء

(۱۰) اردو تنقید پر ایک نظر (مع اضافہ جدید) — کلیم الدین احمد — دائرہ ادب پٹنہ — پٹنہ ۱۹۸۳ء

(۱۱) اردو تنقید کا ارتقا — عبادت بریلوی — ایجوکیشنل بک ہاؤس — علی گڑھ ۱۹۸۸ء

(۱۲) اردو تنقید نگاری — مولوی عبدالحق

(۱۳) اردو خطوط — شمس الرحمن محسنی — دہلی جولائی ۱۹۴۷

(۱۴) اردو ڈراما — قمر رئیس — سرسید بک ڈپو — علی گڑھ ۱۹۷۱ء

(۱۵) اردو ڈرامے کی تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی — ایجوکیشنل بک ہاؤس — علی گڑھ

(۱۶) اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت — عنوان چشتی — نئی دہلی ۱۹۷۷ء

(۱۷) اردو شاعری میں سانٹ — حنیف کیفی — نئی دہلی ۱۹۷۵ء

(۱۸) اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے — عنوان چشتی — دہلی ۱۹۷۵ء

(۱۹) اردو غزل کے نشتر — مسعود حسین — غالب اکیڈمی — نئی دہلی ۱۹۹۵ء

(۲۰) اردو میں بارہ ماسے کی روایت — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۸۶ء

(۲۱) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک — خلیل الرحمن اعظمی — ایجوکیشنل بک ہاؤس — علی گڑھ ۱۹۸۴ء

(۲۲) اردو میں تمثیل نگاری — منظر اعظمی — انجمن ترقی اردو اشاعت دوم نئی دہلی ۱۹۹۲ء

(۲۳) اردو میں شعری زبان کی اصلاح کی کوششیں — منظر اعظمی — مطبع نشاط پریس — ٹانڈہ ۱۹۸۸ء

(۲۴) اردو میں نظم معری اور آزاد نظم — حنیف کیفی — نئی دہلی ۱۹۸۲ء

(۲۵) ارسطو سے ایلیٹ تک — جمیل جالبی — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس — دہلی ۲۰۰۷ء

(۲۶) اسلوب تنقید — عبدالمغنی — عاکف بک ڈپو — نئی دہلی ۱۹۸۹ء

(۲۷) اصنام خیالی (مقدمہ) — جلیل قدوائی — اختر پرنٹنگ ورکس — علی گڑھ ۱۹۳۳ء

(۲۸) اصول تحقیق اور ترتیب متن — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۷۸ء

(۲۹) اظہار خیال — عظیم الشان صدیقی — دہلی ۱۹۹۰ء

(۳۰) افسانہ نگاری — سید وقار عظیم — دہلی ۱۹۳۷ء

(۳۱) افسانوی ادب۔ تحقیق و تجزیہ — عظیم الشان صدیقی — دہلی ۱۹۸۳ء

(۳۲) اقبال کی نظری و عملی شاعری — مسعود حسین — اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی ۱۹۸۳ء

(۳۳) اقبال مصنفین جامعہ کی نظر میں — گوپی چند نارنگ — نئی دہلی ۱۹۷۹ء

(۳۴) اکبر الہ آبادی کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ — صفری مہدی — نئی دہلی ۱۹۸۱ء

(۳۵) انتخاب کلام میر — نور الرحمن — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ماقبل آزادی

(۳۶) انتخاب مثنویات — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۵۸ء

(۳۷) انتقادیات (حصہ اول) — نیاز فتح پوری — حیدر آباد ۱۹۴۷ء

(۳۸) انشائیات — سید عابد حسین — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۷۶ء

(۳۹) باتیں ادب کی — مظفر حنفی — دہلی ۱۹۹۴ء

(۴۰) تاریخ اردو ادب — مصنف اعجاز حسین، ترمیم و اضافہ: سید محمد عقیل جاوید، پبلشر، — الہ آباد ۱۹۸۴ء

(۴۱) تاریخ اردو ادب — رام بابو سکسینا

(۴۲) تاریخ جمالیات (جلد دوم) — نصیر احمد ناصر

(۴۳) تاریخ محمودی — تنویر احمد علوی — جھنجھانہ — مظفر نگر ۱۹۶۷ء

(۴۴) تاریخ نقد ادب — تالیف: عبد الحسین زریں کوب
ترجمہ: فضل الرحمن ندوری مکتبہ الحسنا، سرسید نگر — علی گڑھ ۱۹۸۵ء

(۴۵) تحفۃ السرور — مرتب: شمس الرحمن فاروقی مکتبہ جامعہ — نئی دہلی

(۴۶) تذکرہ جلوۂ خضر — تلخیص: ظفر اوگانوی، اندار کتاب گھر — کلکتہ ۱۷ ۱۹۷۳ء

(۴۷) تذکرۂ طبقات الشعر — مولف: قدرت اللہ شوق صدیقی
مرتب: نثار احمد فاروقی، مجلس ترقی اردو — لاہور ۱۹۶۸ء

(۴۸) تذکرۂ گل رعنا — حکیم سید عبد الحی

(۴۹) تذکرۂ ہندی — شیخ غلام ہمدانی مصحفی

(۵۰) تذکروں کا تذکرہ — محمد حسن پاپولہ پبلی کیشن — دہلی ۱۹۶۶ء

(۵۱) تشکیل جدید — عبد المغنی — پٹنہ ۱۹۷۶ء

(۵۲) تلاش میر — نثار احمد فاروقی مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۷۴

(۵۳) تلاش و تعبیر — منظر اعظمی ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، — نئی دہلی ۱۹۸۲ء

(۵۴) تنقیدات عبد الحق — محمد تراب علی خاں باز

(۵۵) تنقید اور جدید اردو تنقید — وزیر آغا — انجمن ترقی اردو سندھ کراچی ۱۹۸۹ء

(۵۶) تنقید اور عملی تنقید (طبع دوم) — سید احتشام حسین، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۶۱ء

(۵۷) تنقید سے تحقیق تک	عنوان چشتی	نئی دہلی ۱۹۷۴ء
(۵۸) تنقید کیا ہے؟	آل احمد سرور	
(۵۹) تنقید و تناظر	نعیم نقوی، غضنفر اکیڈمی	کراچی ۱۹۸۶ء
(۶۰) تنقیدی افکار	شمس الرحمٰن فاروقی، اردو رائٹرس گلڈ،	الہ آباد ۱۹۸۳ء
(۶۱) تنقیدی حاشیے	مجنوں گورکھ پوری	
(۶۲) تنقیدی زاویے	عبادت بریلوی، چمن بک ڈپو	دہلی ۶
(۶۳) تنقیدی سرمایہ (حصہ اول)	عبد الشکور	
(۶۴) تین تذکرے	عطا کاکوی عظیم الشان بک ڈپو	پٹنہ ۱۹۶۸ء
(۶۵) جامعہ کی کہانی	عبد الغفار مدھولی مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۶۵ء
(۶۶) جامعہ اسلامیہ مختصر تاریخ اور دستور العمل	دفتر مسجل جامعہ ملیہ اسلامیہ	نئی دہلی
(۶۷) جائزے	مرتب: مظفر حنفی مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۸۵ء
(۶۸) جدید اردو تنقید: اصول و نظریات	شارب ردولوی: اترپردیش اردو اکیڈمی	لکھنؤ ۱۹۸۱ء
(۶۹) جدیدیت کی جمالیات	لطف الرحمٰن، صائمہ پبلی کیشن، بھیونڈی	۱۹۹۳ء
(۷۰) جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	شمیم حنفی	نئی دہلی ۱۹۷۷ء
(۷۱) حالی اور سرزمین حالی	محمد حسن	
(۷۲) حالی اور نیا تنقیدی شعوع	اختر انصاری، اردو اکیڈمی، سندھ	کراچی
(۷۳) حالی۔ محبِ وطن	ذاکر حسین خاں، اردو گھر، احمد منزل،	دہلی ۱۹۴۳ء
(۷۴) حرف برہنہ	عنوان چشتی	نئی دہلی ۱۹۸۹ء
(۷۵) حیات جامی	اسلم جے راج پوری، مطبع فیض عام	علی گڑھ ۱۹۱۱
(۷۶) حیات جاوید	خواجہ الطاف حسین حالیؔ،	تاج پبلشنگ
ہاؤس، دہلی ۶	۱۹۷۶ء	
(۷۷) حیات حافظ	اسلم جے راج پوری، مطبع فیض عام	علی گڑھ ۱۹۳۷ء
(۷۸) حیات ذاکر حسین	خورشید مصطفیٰ رضوی، مکتبہ برہان	نئی دہلی ۱۹۶۹۶ء
(۷۹) حیات عابد	مرتب: صغریٰ مہدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	نئی دہلی ۱۹۸۴ء
(۸۰) دنیا کی کہانی	محمد مجیب مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ۱۹۳۸ء
(۸۱) دہلی میں اردو تحقیق	ترتیب: تنویر احمد علوی، اردو اکیڈمی	دہلی ۱۹۸۸ء
(۸۲) دیوان جوہر	نور الرحمٰن، مکتبہ جامعہ	نئی دہلی ما قبل ۱۹۴۷ء
(۸۳) دیوان ذوقؔ، بہ ترتیب نو	تنویر احمد علوی، اردو اکیڈمی	دہلی ۱۹۸۸ء
(۸۴) ذوق۔ سوانح اور انتقاد	تنویر احمد علوی	دہلی ۱۹۶۳ء
(۸۵) رسالۂ تذکرات	تنویر احمد علوی	دہلی ۱۹۶۷ء
(۸۶) سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ	گوپی چند نارنگ	دہلی ۱۹۸۶ء

(۸۷) سب رس کا تنقیدی مطالعہ — منظر اعظمی — انجمن ترقی اردو ہند — نئی دہلی ۱۹۷۵ء
(۸۸) سید عابد حسین کے مضامین میں طنز و مزاح — قاضی محمد انیس الحق — ترسیل پبلی کیشنز ۳۲ لال مسجد بنگلور
(۸۹) سید وقار عظیم — سید معین الرحمٰن — اردو مرکز — لاہور ۱۹۸۹ء
(۹۰) شاد عارفی۔ شخصیت اور فن — مظفر حنفی — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۷۷ء
(۹۱) شعر العجم حصہ اول — شبلی نعمانی، — دار المصنفین — اعظم گڑھ
(۹۲) شعر العجم حصہ دوم — شبلی نعمانی کتاب فروش ابن سینا، تہران
(۹۳) شعر العجم حصہ سوم — شبلی نعمانی — دار المصنفین — اعظم گڑھ
(۹۴) شعر العجم حصہ چہارم — شبلی نعمانی، — دار المصنفین — اعظم گڑھ
(۹۵) شعر الہند حصہ اول — عبد السلام ندوی، دار المصنفین — اعظم گڑھ ۱۹۵۱ء
(۹۶) شعر الہند حصہ دوم — عبد السلام ندوی، دار المصنفین — اعظم گڑھ ۱۹۴۹ء
(۹۷) شعرائے اردو کے تذکرے — حنیف نقوی، — نسیم بک ڈپو — لکھنؤ ۱۹۷۶ء
(۹۸) شعر، غیر شعر اور نثر — شمس الرحمٰن فاروقی، شب خوں کتاب گھر، — الہ آباد ۱۹۷۳ء
(۹۹) شعر و زبان — مسعود حسین — حیدر آباد ۱۹۶۶ء
(۱۰۰) شعریات اقبال — قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی — نئی دہلی ۱۹۸۶ء
(۱۰۱) شناس و شناخت — انور صدیقی — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۹۳ء
(۱۰۲) صحائف معرفت — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۶۶ء
(۱۰۳) صحیفۂ ابرار — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۷۶ء
(۱۰۴) عروضی اور فنی مسائل — عنوان چشتی — نئی دہلی ۱۹۸۵ء
(۱۰۵) عکس اور آئینے — سید احتشام حسین، — ادارہ فروغ اردو، — لکھنؤ ۱۹۶۲ء
(۱۰۶) عکس و شخص — عنوان چشتی، — ادارہ عارض، مادی پور، — نئی دہلی ۱۹۶۸ء
(۱۰۷) عملی تنقید حصہ اول — کلیم الدین احمد، — اردو کتاب گھر حیدر آباد سال اشاعت نہد ارد
(۱۰۸) عیار الشعرا — خوب چند ذکا
(۱۰۹) غالب اور اردو کلام کا انتخاب — محمد مجیب، — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۶۹ء
(۱۱۰) غزل کا نیا منظر نامہ — شمیم حنفی — نئی دہلی ۱۹۷۸ء
(۱۱۱) فن تنقید اور اردو تنقید نگاری — نور الحسن نقوی — علی گڑھ ۱۹۹۰ء
(۱۱۲) کتاب شناسی — ظ، انصاری — بمبئی ۱۹۸۱ء
(۱۱۳) کلیات شاہ نصیر (جلدوں میں) — تنویر احمد علوی — دہلی ۱۹۷۲ء
(۱۱۴) کمان اور زخم — فضیل جعفری، جواز پبلشرز محمد علی روڈ، — مالے گاؤں ۱۹۸۶ء
(۱۱۵) گاندھی جی کے تعلیمی خیالات — سعید انصاری، — مکتبہ جامعہ — نئی دہلی ۱۹۷۵ء
(۱۱۶) گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی — مناظر عاشق ہرگانوی — نئی دہلی ۱۹۹۵ء

نمبر	کتاب	مصنف	ناشر	مقام / سال
(۱۱۷)	لٹریچر اینڈ آرٹ	کے مارکس		
(۱۱۸)	لفظ و معنی	شمس الرحمن فاروقی،	شب خون کتاب گھر،	الہ آباد ۱۹۶۸ء
(۱۱۹)	ماڈرن مین ان سرچ آف سول			
(۱۲۰)	مجموعہ نغز جلد اول	حکیم قدرت اللہ خاں قاسم		
(۱۲۱)	مختصر تاریخ اردو ادب	اعجاز حسین		۱۹۸۴
(۱۲۲)	مضامین عابد حصہ اول	سید عابد حسین،	کتابی دنیا لمیٹڈ	دہلی ۱۹۴۷ء
(۱۲۳)	معاصر تنقیدے نئے تناظر میں	حامدی کاشمیری،	ادارہ ادب شالی مار	سری نگر ۱۹۹۲ء
(۱۲۴)	معنویت کی تلاش	عنوان چشتی،	رنگ محل پبلی کیشنز	مظفر نگر ۱۹۸۳ء
(۱۲۵)	معیار و میزان	مسیح الزماں		
(۱۲۶)	مقالات اسلم	اسلم جے راج پوری		
(۱۲۷)	مقدمہ تاریخ زبان اردو	مسعود حسین،	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ ۱۹۸۷ء
(۱۲۸)	مقدمہ شعر و شاعری	الطاف حسین حالی	اترپردیش اردو اکیڈمی	لکھنو
(۱۲۹)	مقدمہ مقدمہ شعر و شاعری	وحید قریشی،	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ ۱۹۷۷ء
(۱۳۰)	مقدمہ کلیات سراج	پروفیسرت عبد القادر سروری		
(۱۳۱)	مکتوبات عالیہ	تنویر احمد علوی		دہلی ۱۹۸۱ء
(۱۳۲)	منتخب قصائد	تنویر احمد علوی		دہلی ۱۹۵۹ء
(۱۳۳)	مولانا شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں	عبد اللطیف اعظمی	نسیم بک ڈپو	لکھنؤ بار دوم ۱۹۸۵ء
(۱۳۴)	مولانا شبلی نعمانی۔ ایک بہترین انشاپرواز	سعید انصاری	ماہ نامہ الناظر	نئی دہلی ۱۹۳۵ء
(۱۳۵)	میراث ہنر	قاضی عبید الرحمن ہاشمی		نئی دہلی ۱۹۹۷ء
(۱۳۶)	میرا مطالعہ	تابش مہدی	مرکزی مکتبہ اسلامی	دہلی ۶ ۱۹۹۵ء
(۱۳۷)	نذر مسعود	مرتب: خلیل احمد بیگ	جامعہ اردو	علی گڑھ ۱۹۸۹ء
(۱۳۸)	نظر اور نظریے	آل احمد سرور	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	نئی دہلی ۱۹۷۳ء
(۱۳۹)	نقد ریزے	مظفر حنفی		دہلی ۱۹۷۸ء
(۱۴۰)	نقد شعر	قاضی عبید الرحمن ہاشمی		نئی دہلی ۱۹۸۴ء
(۱۴۱)	نقطۂ نظر	عبد المغنی	کتاب منزل	پٹنہ ۱۹۶۵ء
(۱۴۲)	نکات الشعرا	میر تقی میر		طبع دوم
(۱۴۳)	نئی شعری روایت	شمیم حنفی		نئی دہلی ۱۹۷۸ء
(۱۴۴)	نیا افسانہ	سید وقار عظیم،	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ
(۱۴۵)	نیاز فتح پوری میموریل لکچر			
(۱۴۶)	ہماری داستانیں (ترمیم شدہ ایڈیشن)	سید وقار عظیم	اعتقاد پبلشنگ ہاؤس	دہلی ۱۹۹۸ء
(۱۴۷)	ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویات	گوپی چند نارنگ		دہلی ۱۹۸۰ء

(۱۴۸) ہندستانی مسلمانوں کی قومی تعلیمی تحریک جامعہ ملیہ اسلامیہ شمس الرحمن محسنی، مکتبہ جامعہ دہلی
(۱۴۹) ہیئتی تنقید محمد حسن لاہور ۱۹۸۹ء

لغات

(۱۵۰) جامع اللغات جلد اول اردو سائنس بورڈ لاہور
(۱۵۱) دائرۃ المعارف جلد ۱۹ فریدی وجدی
(۱۵۲) قاموس مترادفات اردو سائنس بورڈ لاہور
(۱۵۳) لسان العرب (جلد ۳) بیروت
(۱۵۴) لغت نامہ (جلد شش دہم) علی اکبر دہ خدا تہران
(۱۵۵) مصباح اللغات عبد الحفیظ بلیاوی، ندوۃ المصنفین دہلی
(۱۵۶) مہذب اللغات مہذب لکھنوی پاکستان
(۱۵۷) نسیم اللغات نسیم امروہوی پاکستان
(۱۵۸) نور اللغات منیر کاکوردی

رسائل وجرائد

(۱۵۹) پندرہ روزہ برگ حیدر آباد یکم اگست ۱۹۹۷ء
(۱۶۰) رسالہ غبار خاطر شمارہ ۲ اورنگ آباد جنوری ۱۹۷۵ء
(۱۶۱) سہ ماہی ادیب (اردو تنقید نمبر) علی گڑھ ۱۹۹۲ء
(۱۶۲) سہ ماہی اوراق لاہور جون ۱۹۸۳ء
(۱۶۳) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میگزین ۱۹۷۷ء
(۱۶۴) ماہ نامہ جامعہ علی گڑھ ایڈیٹر نور الرحمن علی گڑھ نومبر و دسمبر ۱۹۲۴ء
(۱۶۵) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی اکتوبر ۱۹۲۹ء
(۱۶۶) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جون ۱۹۳۴ء
(۱۶۷) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جنوری ۱۹۴۳ء
(۱۶۸) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی اگست ۱۹۴۳ء
(۱۶۹) ماہ نامہ جامعہ (ڈراما کیا چیز ہے ؟) نئی دہلی جولائی ۱۹۶۱ء
(۱۷۰) ماہ نامہ جامعہ (غزل کا مستقبل) نئی دہلی مئی ۱۹۶۲ء
(۱۷۱) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جون ۱۹۶۴ء
(۱۷۲) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۴ء
(۱۷۳) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی دسمبر ۱۹۶۴ء
(۱۷۴) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی مئی ۱۹۶۶ء
(۱۷۵) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی جنوری ۱۹۶۷ء
(۱۷۶) ماہ نامہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۷ء

(۱۷۷) ماہ نامہ جامعہ (جشن زریں نمبر)	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۶۷ء
(۱۷۸) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	نومبر ۱۹۷۰ء
(۱۷۹) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	جنوری ۱۹۷۲ء
(۱۸۰) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	فروری ۱۹۷۲ء
(۱۸۱) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	جون ۱۹۷۲ء
(۱۸۲) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۷۲ء
(۱۸۳) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	اگست ۱۹۷۳ء
(۱۸۴) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	فروری ۱۹۷۴ء
(۱۸۵) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر ضیاء الحسن فاروقی)	نئی دہلی	مئی ۱۹۷۷ء
(۱۸۶) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	مئی ۱۹۸۰ء
(۱۸۷) ماہ نامہ جامعہ (تحقیق تنقید)	نئی دہلی	اکتوبر ۱۹۷۷ء
(۱۸۸) ماہ نامہ جامعہ (غالب کی شعوری انفرادیت کا ایک پہلو)	نئی دہلی	اکتوبر ۱۹۸۰ء
(۱۸۹) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	نومبر ۱۹۸۲ء
(۱۹۰) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر ضیاء الحسن فاروقی)	نئی دہلی	جون ۱۹۸۱ء
(۱۹۱) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	جون ۱۹۸۳ء
(۱۹۲) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	جولائی ۱۹۸۴ء
(۱۹۳) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	جنوری ۱۹۸۹ء
(۱۹۴) ماہ نامہ جامعہ	نئی دہلی	ستمبر ۱۹۹۰ء
(۱۹۵) ماہ نامہ جامعہ (ایڈیٹر سید جمال الدین)	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۹۳ء
(۱۹۶) ماہ نامہ کتاب نما (ضمیمہ: عبد اللطیف اعظمی، ایڈیٹر: ولی شاہ جہاں پوری)		نئی دہلی
(۱۹۷) ماہ نامہ کتاب نما خصوصی شمارہ: گوپی چند نارنگ۔ شخصیت اور ادبی خدمات نئی دہلی		جولائی ۱۹۹۵
(۱۹۸) ماہ نامہ نگار تذکرہ نمبر	پاکستان	۱۹۹۴ء
(۱۹۹) معیار شمارہ ۲	نئی دہلی	دسمبر ۱۹۷۷
(۲۰۰) ہفت روزہ حیات	دہلی	۲۴ فروری ۱۹۶۴ء
(۲۰۱) ہماری زبان	نئی دہلی	۲۲ مئی ۱۹۷۹ء
(۲۰۲) ہماری زبان	نئی دہلی	۲۲ نومبر ۱۹۸۰ء
(۲۰۳) ہماری زبان	نئی دہلی	یکم مارچ ۱۹۹۵ء

☆ ☆ ☆

ڈاکٹر تابش مہدی

ڈاکٹر تابش مہدی ۳/ جولائی ۱۹۵۱ء کو ضلع پرتاپ گڑھ (اترپردیش) کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ مدرسہ سبحانیہ الہ آباد اور مرکز علوم قرآنیہ، جون پور میں عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کی اور علوم شرقیہ کے امتحانات پاس کیے۔ بعد میں آگرہ یونی ورسٹی سے اردو میں ایم۔اے کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا اور جامعہ ملیہ اسلامیہ سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اس اثناء میں ڈاکٹر تابش مہدی پندرہ روزہ ''اجتماع'' دیوبند، اور ماہنامہ ''الایمان'' دیوبند کی ادارت کی ذمہ داری بھی نبھاتے رہے۔ پچھلے چند برسوں سے مرکزی مکتبہ اسلامی دہلی میں ایڈیٹر کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں اور ماہنامہ ''زندگی نو'' دہلی سے بھی وابستہ ہیں۔

ڈاکٹر تابش مہدی کی پندرہ تصنیفات معرضِ اشاعت میں آچکی ہیں، جن میں ابتدائی شاعری کا مجموعہ ''نقش اول'' نعتوں کا مجموعہ ''لمعات حرم''، غزلیات کا مجموعہ ''تعبیر'' اور ہندوپاک کے چالیس علماء اوردانش وروں کے انٹرویوز پر مشتمل ''میرا مطالعہ'' اردو ادب کے ذیل میں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

ڈاکٹر مسعود ہاشمی
آل انڈیا ریڈیو دہلی